

UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Artes
Departamento de Música

VERSIÓN IMPRESA
VERSIÓN ELECTRÓNICA

ISSN: 0716-2790
ISSN: 0717-6252



REVISTA
MUSICAL
CHILENA

REVISTA MUSICAL CHILENA

Año LXXVIII

Santiago de Chile, Julio-Diciembre, 2024

N° 242

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

DECANO FACULTAD DE ARTES
FERNANDO CARRASCO PANTOJA

DIRECTOR DEPARTAMENTO DE MÚSICA
ÁLVARO MENANTEAU ARAVENA

DIRECTOR *REVISTA MUSICAL CHILENA*
CRISTIÁN GUERRA ROJAS

SUBDIRECTOR *REVISTA MUSICAL CHILENA*
ÁLVARO MENANTEAU ARAVENA

ASISTENTE DE REDACCIÓN Y GESTIÓN
JULIO GARRIDO LETELIER

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

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

*REVISTA MUSICAL
CHILENA*

PRICE LIST

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

NÚMEROS IMPRESOS SUELTOS EN CHILE (hasta el volumen LXXVI/238)

PÚBLICO EN GENERAL.....	\$ 8.000
ESTUDIANTES.....	\$ 4.000

Comité de Honor

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

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

ALFONSO PADILLA SILVA, Universidad de Helsinki, Finlandia.

Comité Editorial

DANIELA BANDERAS GRANDELA, Universidad de La Serena, Chile.

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

CARMEN PEÑA FUENZALIDA, Investigadora independiente, Chile.

JUAN CARLOS POVEDA VIERA, Instituto de Música, Universidad Alberto Hurtado, Chile.

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

Colaboran en este número
(en orden de aparición)

Margarita Pearce Pérez. Universidad de La Laguna, España.

José Ignacio Weber. Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”,
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina.

Yanet Hebe Gericó. Instituto de Estudios Musicales, Facultad de Filosofía,
Humanidades y Artes, Universidad Nacional de San Juan.

Pedro Augusto Camerata. Instituto de Artes del Espectáculo “Raúl
Castagnino”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Pablo Soto Hurtado. Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile

María Angélica Benítez. Laboratorio Interdisciplinario de Neurociencia
Cognitiva (LINC). Centro de Investigación en Neurociencias y
Neuropsicología (CINN)- Universidad de Palermo (UP) - Consejo Nacional
de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina.

Daniela González. Colegio San Antonio, Chile

Nadia Justel. Laboratorio Interdisciplinario de Neurociencia Cognitiva
(LINC). Centro de Investigación en Neurociencias y Neuropsicología
(CINN)- Universidad de Palermo (UP) - Consejo Nacional de
Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina

Christian Spencer Espinosa. Núcleo Milenio en Culturas Musicales y
Sonoras (CMUS). Facultad de Ciencias Sociales y Artes,
Centro de Investigación en Artes y Humanidades (CIAH), Universidad
Mayor, Chile.

Juan Sebastián Rojas Enciso. Universidad de Los Andes, Colombia.

Ligia Lavielle Pullés. Universidad de Oriente, Cuba.

Paolo S. H. Favero. Universidad de Amberes, Bélgica.

Ugo Fellone. Universidad Internacional de Valencia, España.

Gabriel Gálvez Silva. Universidad de La Serena, Chile.

Josefa Montero García. Catedral de Salamanca. Centro de Estudios Bejaranos, España.

Mariantonia Palacios. Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín (ITM), Colombia.

Lorena Valdebenito Carrasco. Instituto de Música, Universidad Alberto Hurtado, Chile.

Aliro Núñez Santibáñez. Universidad Alberto Hurtado, Chile.

Pedro Álvarez Muñoz. Músico independiente, Australia.

Tomás Thayer Morel. Universidad Austral de Chile, Chile.

Eduardo Carrasco Pirard. Universidad de Chile, Chile.

Silvia Herrera Ortega. Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile.

Álvaro Menanteau Aravena. Departamento de Música, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile.

Daniela Fugellie Videla. Universidad Alberto Hurtado, Chile.

Juan Pablo Moreno Romero. Investigador independiente, Alemania.

Enrique Sandoval-Cisternas. Universidad de La Serena, Chile.

Mario Gómez Yáñez. Universidad Austral de Chile, Chile.

Gabriel Matthey Correa. Compositor, socio de la ANC-Chile.

SUMARIO

EDITORIAL.....	7
ESTUDIOS	
Margarita Pearce Pérez. La vida musical en la Arquidiócesis de Santiago de Chile durante la segunda mitad del siglo XIX: una reconstrucción desde la periferia	9
José Ignacio Weber, Yanet Hebe Gerico y Pedro Augusto Camerata. Historia de la ópera y publicaciones periódicas. Avances en el conocimiento acerca de fuentes hemerográficas para el estudio de la lírica en Buenos Aires (1870-1910).....	31
Pablo Soto Hurtado. Guitarra en <i>El Mercurio de Valparaíso</i> (1900 – 1905).....	71
María Angélica Benítez, Daniela González y Nadia Justel. Relación entre el entrenamiento musical, la memoria de trabajo y la comprensión verbal en adolescentes entre 12 y 14 años.....	87
Christian Spencer Espinosa. Etnografías musicales en contextos de crisis: definiciones, estrategias y contratiempos.....	103
Juan Sebastián Rojas Enciso. Acción social y descolonización por medio de la música en Colombia: educación musical, prácticas colectivas y narrativas de igualdad.....	127
Ligia Lavielle Pullés y Paolo S. H. Favero. Voces y cuerpos disruptivos: Hacia una comprensión de la escena repa-reguetonera cubana	149
Ugo Fellone. “Mi estilo es todos los estilos”: la fluidez genérica en la música de C. Tangana y Nathy Peluso.....	173
Gabriel Gálvez Silva. Música y Paraíso: una aproximación al estatuto de la música en el pensamiento de Gastón Soubllette.....	195
RESEÑAS DE PUBLICACIONES	
Alejandro Vera. <i>Catálogo del fondo de música de la Catedral de Santiago de Chile</i> . 2 vols. Santiago de Chile, Universidad Católica de Chile, 2024. EPUB. Por Josefa Montero García.....	215
Javier Marín-López, Montserrat Capelán y Paulo Castagna (eds.). <i>Músicas iberoamericanas interconectadas, caminos, circuitos y redes</i> . Madrid / Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, Ediciones de Iberoamericana 148, 2023. 648 pp. Por Mariantonia Palacios.....	220
Diego Villela. <i>Cuaderno de Oboe. Ideas, reflexiones y propuestas en torno a la enseñanza inicial del oboe en Chile</i> . Diego Villela. Composiciones de Raúl Céspedes y Diego Villela. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado. 2022. 87 pp. Por Lorena Valdebenito Carrasco.....	224

RESÚMENES DE TESIS

Aliro Núñez Santibáñez. “Las orquestas latinoamericanas de Chile: Desde la diversidad cultural de América a los cimientos de la Corporación de Orquestas Latinoamericanas de Chile”. Tesis para optar al grado de Magíster en Musicología Latinoamericana. Santiago: Universidad Alberto Hurtado, Facultad de Filosofía y Humanidades, 2024. 184 pp. Directora de tesis: Dra. Daniela Fugellie Videla; Codirector: Dr. Ignacio Soto Silva.....	227
--	-----

IN MEMORIAM

Millapol Gajardo Acuña (La Calera, 19 de julio de 1929 – Santiago de Chile, 30 de abril de 2024). Por Pedro Álvarez Muñoz y Tomás Thayer Morel.....	228
Jaime Soto León (Santiago de Chile, 8 de junio de 1947 - El Quisco, 15 de agosto de 2024). Por Eduardo Carrasco Pirard.....	229
Jorge Arriagada Cousin (Santiago de Chile, 20 de agosto de 1943 – París, Francia, 8 de octubre de 2024). Por Silvia Herrera Ortega.....	231
Toly Ramírez (La Serena, 5 de julio de 1938 – Santiago de Chile, 4 de junio de 2024). Por Álvaro Menanteau Aravena.....	233
Hanns Stein Klein (Praga, 17 de noviembre de 1926 – Santiago de Chile, 26 de julio de 2024). Por Daniela Fugellie Videla.....	236

CRÓNICA

SIMUC Expo Lima. Por Juan Pablo Moreno Romero.....	238
Antecedentes de la organización del Primer Congreso de Teoría, Análisis, y Didáctica Musical, Universidad de la Serena, 2025: su importancia en el desarrollo de la disciplina en Chile. Por Enrique Sandoval-Cisternas.....	241
Encuentro del Guitarrón Chileno. Por Mario Gómez Yáñez.....	244
<i>El Arte de la Fuga</i> en Santiago de Chile – estreno histórico después de más de dos siglos y medio. Por Gabriel Matthey Correa.....	247
Creación musical chilena. Cuadro sinóptico de obras de compositores chilenos interpretadas durante el período octubre 2023 – septiembre 2024. Preparado por Daniel Ponce Ellwanger y Julio Garrido Letelier.....	250
INFORMACIÓN PARA AUTORAS Y AUTORES.....	261

EDITORIAL

Esta edición (242) de *Revista Musical Chilena* presenta una diversidad de contenidos que responde, por cierto, a la diversidad de intereses investigativos en la compleja realidad musical latinoamericana contemporánea. Es así como encontramos estudios que se pueden adscribir a la tradición de la musicología histórica, como es el caso de los textos de Margarita Pearce Pérez acerca de la vida musical en la arquidiócesis de Santiago de Chile en la segunda mitad del siglo XIX, de Pablo Soto Hurtado respecto de la guitarra según el registro del periódico *El Mercurio* de Valparaíso entre 1900 y 1905 o de José Ignacio Weber, Yanet Hebe Gericó y Pedro Augusto Camerata pertinente a la hemerografía de la ópera en Buenos Aires entre 1870 y 1910. Se añade un texto de Christian Spencer Espinosa donde se revisa concienzudamente el concepto de etnografía musical.

Se presentan, asimismo, dos estudios en el área de la formación musical, cada uno con un enfoque diferente. Por un lado, el texto de María Angélica Benítez, Daniela González y Nadia Justel aborda la relación entre el entrenamiento musical, la memoria de trabajo y la comprensión verbal en adolescentes. Por otro lado, el texto crítico de Juan Sebastián Rojas Enciso se centra en proyectos musicales orientados hacia la acción social en Colombia.

El texto de Lúgía Lavielle Pullés y Paolo Silvio Harald Favero, así como aquel de Ugo Fellone, se vinculan con los estudios de músicas populares urbanas, abarcando la escena reguetonera en Cuba en un caso y la fluidez genérico-musical en la música de C. Tangana y Nathy Peluso en el otro. Finalmente, el texto de Gabriel Gálvez Silva constituye quizás la primera publicación académica que se centra en el lugar de la música en el pensamiento y discurso del académico, musicólogo, filósofo y compositor Gastón Soubllette Asmussen, Premio Nacional de Humanidades y Ciencias Sociales 2023, y distinguido con el Doctorado Honoris Causa por la Universidad de Playa Ancha en 2024.

Aparte de los estudios señalados, en esta edición se incluye la reseña de una tesis de Aliro Núñez Santibáñez sobre el movimiento de las llamadas “orquestas latinoamericanas” en Chile, así como los obituarios de cuatro destacados músicos chilenos que realizaron aportes significativos al quehacer artístico de nuestro país desde distintos ámbitos: el cantante y profesor Hanns Stein Klein, el arreglista y profesor Toly Ramírez, el compositor Jorge Arriagada Cousin y el compositor y director Jaime Soto León. Agradecemos a quienes escribieron estos textos: Daniela Fugellie Videla, Álvaro Menanteau Aravena, Silvia Herrera Ortega y Eduardo Carrasco Pirard, respectivamente.

Por último, en la sección de crónica se presenta información acerca del Encuentro del Guitarrón Chileno realizado el 2 de diciembre de 2023, de SIMUC Expo Lima, instancia que se concretó entre el 18 y 20 de abril de 2024, la primera presentación en Chile (6 de mayo de 2024) del *Arte de la Fuga* de J. S. Bach en versión para clavecín con Edgardo Campos-Seguel y el próximo Primer Congreso de Teoría, Análisis y Didáctica Musical que tendrá lugar en La Serena (Chile) en junio de 2025, con textos redactados, respectivamente, por Mario Gómez Yáñez, Juan Pablo Moreno Romero, Gabriel Matthey Correa y Enrique Sandoval-Cisternas. Y se adjunta esta vez un cuadro sinóptico de interpretación de obras chilenas que abarca un año completo, desde octubre de 2023 hasta septiembre 2024, debido a que en la edición anterior de *RMCh* (241) no se alcanzó a incluir el cuadro que correspondía al período octubre 2023-marzo 2024. Se agradece a Julio Garrido Letelier y a Daniel Ponce Ellwanger, estudiante de tercer año de la carrera de

Licenciatura en artes mención Teoría de la Música (Universidad de Chile), por su colaboración en la confección de este cuadro.

En 2025 *Revista Musical Chilena* cumplirá ochenta años al servicio de la difusión de la investigación musical y musicológica en Chile y Latinoamérica. Con el impulso de su pasado, su mirada en el presente y proyectándose hacia el futuro, nuestro anhelo es que su existencia y propósito persista, al menos, por otros ochenta años más. Esperamos que el contexto universitario e institucional que nos alberga acoja y comparta también ese anhelo.

Cristián Guerra Rojas
Director
Revista Musical Chilena

ESTUDIOS

La vida musical en la Arquidiócesis de Santiago de Chile durante la segunda mitad del siglo XIX: una reconstrucción desde la periferia

Musical life in the Archdiocese of Santiago de Chile during the second half of the nineteenth century: a reconstruction from the periphery

por

Margarita Pearce Pérez
Universidad de La Laguna, España
pearcemargarita@gmail.com

El presente artículo aborda la actividad musical en las instituciones religiosas de la Arquidiócesis de Santiago de Chile, durante la segunda mitad del siglo XIX, prestando mayor atención a las zonas suburbanas y rurales. Esta investigación constituye una primera aproximación al fenómeno, a partir de la búsqueda documental realizada en el Fondo de Gobierno del Archivo Histórico del Arzobispado de Santiago. El estudio de estas fuentes arroja información novedosa respecto de los presupuestos de las parroquias y cofradías para el culto; los sueldos de los organistas-cantores; el pluriempleo y la escasez de músicos en las parroquias; y el incumplimiento de la reforma de la música religiosa, tanto por la participación de las mujeres, como por la utilización de instrumentos prohibidos por la Iglesia.

Palabras clave: Arquidiócesis de Chile, actividad musical, periferia, siglo XIX, mujeres, organistas-cantores, pluriempleo, cofradías.

This article deals with musical activity in the religious institutions of the Archdiocese of Santiago de Chile, during the second half of the nineteenth century, paying greater attention to suburban and rural areas. This research is a first approach to the phenomenon, from the documentary search carried out in the Government Fund of the Historical Archive of the Archdiocese of Santiago. The study of these sources yields novel information regarding the budgets of parishes and confraternities for worship; the salaries of organist-singers; the multiple employment and shortage of musicians in the parishes; and the failure to comply with the reform of religious music, both for the participation of women, and for the use of instruments prohibited by the Church.

Keywords: Archdiocese of Santiago de Chile, musical activity, periphery, nineteenth century, women, organists-singers, multiple employment, brotherhoods.

INTRODUCCIÓN¹

La segunda mitad del siglo XIX es un periodo significativo para la Iglesia Católica en Chile, pues Santiago se erigió en 1840 como arzobispado, dejando de ser sufragánea de Lima (Concha 2007). No obstante, esta etapa también estuvo marcada, principalmente, por las constantes contradicciones entre el Estado y la Iglesia, debido a los gobiernos liberales en la República y la continuidad del patronato regio. Esto coincide con los cambios que ocurrieron a nivel internacional con el progresivo auge del movimiento reformista religioso que, si bien se generó en Europa, también tuvo presencia en Hispanoamérica². Todo lo anterior influyó en la actividad musical religiosa³ de la recién formada arquidiócesis santiaguina.

Los trabajos focalizados en la actividad musical catedralicia e instituciones religiosas santiaguinas en el siglo XIX constituyen parte del corpus bibliográfico antecedente de esta investigación. Entre ellos destacan los aportes de Eugenio Pereira (1941); Samuel Claro (1979) y José Manuel Izquierdo (2013) acerca del órgano catedralicio; Valeska Cabrera (2016) sobre la reforma de la música religiosa en la Catedral de Santiago entre 1850 y 1939; y Alejandro Vera y David Andrés Fernández (2018) acerca de la praxis del canto llano en la catedral entre 1721 y 1840. En lo concerniente a la música en los espacios religiosos sobresalen los estudios del convento de la Recoleta Dominica (Rondón 1999); los vínculos entre la catedral y las instituciones eclesiásticas en Santiago (Vera 2004b); el repertorio conservado en la iglesia San Ignacio (Vera 2007); y la praxis en el Seminario Pontificio Mayor (Vera y Contreras 2013).

Con respecto a la actividad musical religiosa en otras localidades de la Arquidiócesis de Santiago durante el siglo XIX, se han localizado las investigaciones sobre la ciudad de Talca (Martínez y Ramos 2015; Ramos 2012) y el fondo musical del colegio franciscano de Chillán (Ramos *et al* 2018), quedando estas realidades subalternas, tal y como Gonzalo Martínez y José Miguel Ramos refieren, en una especie de “doble periferia” (2015: 126). En este aspecto, una de las contribuciones más valiosas es “De la orquesta catedralicia al canto popular”, escrita por Alejandro Vera y Valeska Cabrera (2011). En este trabajo se resume la vida musical religiosa en Chile durante el siglo XIX, incluyendo las catedrales, los seminarios y conventos. Como se ha podido observar, son escasos los estudios que profundizan en la vida musical de las parroquias de la arquidiócesis santiaguina, especialmente en las zonas de la periferia.

El objetivo general de este estudio es reconstruir la actividad musical de la Arquidiócesis de Santiago en la segunda mitad del siglo XIX, a partir de la revisión documental del Fondo de Gobierno del Archivo Histórico del Arzobispado de Santiago de Chile. Se puntualizan cuestiones acerca del presupuesto de la música en las instituciones abordadas, es decir, el pago de los músicos (organistas, cantores y cantoras), y la posición adoptada por las parroquias en relación con el cumplimiento (o no) de las reformas religiosas del momento, tomándolo como punto de partida la notable participación femenina –principalmente en los templos suburbanos y rurales– así como el uso de instrumentos prohibidos por la Iglesia –como el arpa, la guitarra y el piano–.

¹ Este artículo ha sido escrito en el marco de la ayuda de Recualificación del Sistema Universitario Español (2021-2023), en la modalidad Margarita Salas, como parte de la estancia posdoctoral en la Pontificia Universidad Católica de Chile, bajo la supervisión de Alejandro Vera. Agradezco también el acceso a materiales bibliográficos de mis colegas Valeska Cabrera y José Manuel Izquierdo, así como a las instituciones que abrieron sus puertas: Archivo Histórico del Arzobispado de Santiago de Chile, Archivo de la Catedral, Archivo de música del convento de la Recoleta Dominica y Archivo del Seminario Pontificio Mayor.

² Para profundizar acerca del impacto del movimiento reformista en la vida musical de algunos países de Hispanoamérica en el siglo XIX, consultar los trabajos de Alejandro Vera (2007) y Valeska Cabrera (2016) para el caso de Chile; Egberto Bermúdez (2020) para Colombia, Annia Bustillo (2006) y Franchesca Perdígón (2012) para Cuba.

³ Aunque se es consciente de la diversidad de expresiones religiosas en Chile, la palabra “religioso” está limitada al ámbito socio-musical católico, siendo este el objeto de estudio del presente artículo.

Este texto no pretende abordar la totalidad de este fenómeno, sino realizar una primera aproximación a las parroquias que conforman el espacio socio-musical católico del Chile central, sin excluir otros tipos de instituciones religiosas como las iglesias matrices y conventuales. Ello permite abordar de manera conjunta tanto las ciudades como las áreas suburbanas y rurales.

Se han consultado los legajos, presupuestos, oficios, informes de visitas parroquiales y, además, decretos sobre música publicados en el *Boletín Eclesiástico*, vinculados con el movimiento reformista religioso de la segunda mitad del siglo XIX en Chile, entre ellos: 1) *Edicto sobre la música i el canto en las iglesias*, firmado el 25 de septiembre de 1873, por Rafael Valdivieso; 2) *Pastoral Colectiva sobre la Música i Canto en las Iglesias de las Diócesis de Chile* de 19 diciembre de 1885, por Joaquín Larraín; y 3) *la prohibición de ciertos instrumentos musicales en las iglesias* de 26 de agosto de 1895, por Mariano Casanova⁴. En dichas fuentes sobresalen algunos temas que se desarrollarán a lo largo del artículo, por ejemplo, el presupuesto de las parroquias y cofradías para el culto; el sueldo de los organistas-cantores; el pluriempleo y la escasez de músicos; y el incumplimiento de la reforma de la música religiosa, a causa de la participación de las mujeres y el empleo de instrumentos prohibidos por la Iglesia.

En este sentido, cabe destacar que la limitación de las propias fuentes consultadas condujo también a ausencias en el artículo. No se han localizado en el Fondo de Gobierno del Archivo Histórico del Arzobispado de Santiago de Chile documentos que aludan a compositores, obras interpretadas, inventarios de papeles de música, ni a un corpus propiamente musical vinculado a las instituciones religiosas que se abordan en el presente estudio. Es por ello que este artículo sirve de introducción contextual a un tema de investigación que todavía requiere de otras búsquedas archivísticas y perspectivas que permitan responder cuestiones como, por ejemplo, qué repertorio y compositores se ejecutaban en estas iglesias, de dónde procedían esas obras o qué influencias estético-estilístico tenían, y cuán cerca (o no) estaban de las exigencias que establecía la reforma, etc.

Se han tenido en cuenta los estudios de la musicología urbana (Marín 2014), así como el concepto de periferia (Martínez y Ramos 2015; Vera y Andrés 2018). Con ello se pretende abordar, especialmente, aquellas instituciones ubicadas en zonas suburbanas y rurales. Es importante aclarar, en este sentido, que ha sido necesario analizar el objeto de estudio desde la división político-administrativa de la época, aplicada en los censos del siglo XIX (1865, 1875, 1885 y 1895). Desde esta perspectiva se estudian las parroquias según las provincias y departamentos siguientes (ver Tabla 1).

⁴ Estos documentos han sido citados también por Salinas (2000); Vera (2007) y Cabrera (2016).

Provincia	Departamento	Parroquias
Aconcagua	Putauendo	Parroquia de Putauendo
	Petorca	Parroquia de Petorca
	San Felipe	Parroquia de San Felipe
Colchagua	San Fernando	Parroquia del Rosario
		Parroquia de la Navidad
		Parroquia de Nancagua
	Curicó	Parroquia de San Antonio
	Caupolicán	Parroquia de Olivar Parroquia de Malloa
Santiago	Santiago	Parroquia de Renca
		Parroquia de San Lorenzo
	Rancagua	Parroquia de Rancagua
	Victoria	Parroquia de San Bernardo
	Melipilla	Parroquia de Melipilla
Talca	Talca	Parroquia de Talca
		Iglesia/ Convento de Santo Domingo
		Parroquia de Pelarco
	Curepto	Parroquia de Curepto
Valparaíso	Valparaíso	San Salvador
		Doce apóstoles
	Limache	Parroquia de Limache
	Quillota	Parroquia de Puchuncaví Parroquia de San Nicolás. Purutun

Tabla 1. Distribución de las parroquias en el Chile central según las provincias y departamentos. Datos tomados del censo de 1865 (Elaboración propia).

1. PRESUPUESTOS DE MÚSICA Y CANTO EN LAS PARROQUIAS Y COFRADÍAS DEL CHILE CENTRAL

En sentido general, se evidencia una irregularidad en los presupuestos de música elaborados por las fábricas de las parroquias y archicofradías establecidas en algunas de las instituciones religiosas, lo que se manifiesta en la aprobación de la Comisión de Cuentas Diocesanas. En el caso de San Lázaro, en Santiago, queda registrada una solicitud de treinta pesos mensuales “para música y canto”⁵, en 1873. Su aprobación tuvo como condición distribuir diez pesos para los músicos y veinte para el sacristán; no obstante, el arzobispo de Santiago, don Rafael Valentín Valdivieso, dispuso el aumento de dicho presupuesto a treinta pesos para la música y veinticinco para el sacristán.

Entre los argumentos de Valdivieso se defiende no solo la obligación de invertir parte del presupuesto en el realce del culto, sino la importancia de las parroquias de Santiago en comparación con otras localidades, ya fuera por “la calidad de las personas” o por las exigencias del servicio religioso con respecto de otras partes⁶. El hecho de consultar y comparar la situación de San Lázaro con las parroquias del Sagrario y Santa Ana para otorgar el permiso proporciona indicios de que en estas instituciones pudo existir una situación similar en cuanto al tratamiento

⁵ Archivo Histórico del Arzobispado de Santiago de Chile (en adelante AAS). Fondo de Gobierno (en adelante FG). Leg. 43b / exp 50. Archivo de la secretaría arzobispal de Santiago de Chile. Presupuesto de gastos. Parroquia de San Lázaro. 1873. Santiago, mayo 20 de 1873.

⁶ AAS. FG. Leg. 43b / exp 50. Archivo de la secretaría arzobispal de Santiago de Chile. Presupuesto de gastos. Parroquia de San Lázaro. 1873. Santiago, mayo 24 de 1873.

presupuestario. Esto demuestra la preocupación del obispo por la música y su función en el culto, así como una preferencia por las instituciones santiaguinas. Esta línea no está lejos de la tesis propuesta por Valeska Cabrera, de que las reformas religiosas estuvieron encaminadas a las parroquias de mayor desenvolvimiento en el contexto urbano (2016: 285).

La situación fue diferente en las instituciones ubicadas en otras localidades fuera de Santiago, como la parroquia de San Antonio en Curicó y la parroquia de Putaendo, en las provincias de Aconcagua y Colchagua, respectivamente. En la primera, en 1864 se propusieron veinticinco pesos anuales para los gastos de “música vocal e instrumental”⁷. No obstante, la Comisión, en consideración a las pocas entradas de la fábrica, ordenó la disminución de siete pesos, por lo que el presupuesto quedó finalmente en dieciocho⁸. Por su parte, la de Putaendo estableció en 1869 un presupuesto de treinta y seis pesos (anuales) en concepto de sueldo para los cantores por “la misa de los jueves i trisagios de los Domingos”⁹ y otros treinta y cinco destinados a “la música p[ara] la novena del Santo Patrono, tanto de todos los días, como del día de la función”. Sin embargo, la Comisión estimó conveniente eliminar los treinta y cinco pesos de la novena y aprobar solo quince que serían consignados para la Semana Santa “en ministros, acólitos i cantores”¹⁰.

Además de las iglesias que cuentan con gastos mensuales o anuales para la música, se han localizado otros presupuestos para celebraciones puntuales, como sucedía en Nancagua, ubicada en Colchagua. En ocasión de la novena de Nuestra Señora de las Mercedes, en 1890, se propuso la cantidad de diez pesos para pagar “la música instrumental y vocal en los días de la novena y fiesta”. Respecto de esto, el vicario general, Eduardo Millas, aseguró haberse utilizado el dinero en “aumentar el insignificante sueldo con que le es posible a la fábrica retribuir al encargado de [la] música”¹¹. Otro ejemplo es el *Te Deum* celebrado en 1881 por el cura rector, Agustín Vargas, en la iglesia de los Doce apóstoles en Valparaíso, “en acción de gracias por el triunfo de las armas de la república en la pasada guerra”¹². Se designaron cincuenta pesos para “la música i cantores en la Misa Solemne i Te Deum”¹³. Aunque la guerra del Pacífico se extendió desde 1879 hasta 1884, probablemente el *Te Deum* se haya cantado a causa del triunfo de Chile, en enero de 1881, contra el ejército peruano en las batallas de San Juan y Chorrillos, y Miraflores.

Simultáneamente a las gestiones de las iglesias mediante los fondos de las fábricas, las erogaciones de los fieles y de los propios párrocos, las cofradías religiosas ejercieron un rol fundamental en la actividad musical. Todavía en la segunda mitad de la centuria, gran parte de las cofradías siguieron estando vinculadas a la Iglesia, y su actividad dependió de la censura de la Comisión de Cuentas. Esta entidad ejercía un rol fundamental de mediadora entre las parroquias, cofradías y músicos, ya que era la encargada de velar por un adecuado uso de los recursos económicos de las instituciones eclesiásticas. De ahí que también tuviera entre sus atribuciones la aprobación o denegación de los presupuestos para la música y el culto¹⁴.

Estos gastos (en las cofradías) coinciden generalmente con la celebración de las novenas y setenas dedicadas a sus santos patronos. En el acompañamiento musical se observa la contratación de cantores en las cofradías de Nuestra Señora del Carmen, en la parroquia de los Doce Apóstoles de Valparaíso; la de Nuestra Señora de La Merced, en la parroquia de Petorca; y la del Santísimo Sacramento, en la parroquia de Renca. En tanto, las cofradías del Santo

⁷ AAS. FG. Leg. 23b, exp. 52. Parroquia de San Antonio de Colchagua. Presupuesto de gastos. 1864. Santiago, septiembre 23 del 1864

⁸ AAS. FG. Leg. 23b, exp. 52. Parroquia de San Antonio de Colchagua. Presupuesto de gastos. 1864. Santiago, septiembre 30 de 1864

⁹ AAS. FG. Leg. 43 b, exp. 51. Parroquia de Putaendo. Gastos. 1869. Santiago, mayo 29 de 1869

¹⁰ AAS. FG. Leg. 43 b, exp. 51. Parroquia de Putaendo. Gastos. 1869. Santiago, junio 19 de 1869

¹¹ AAS. FG. Volumen (Vol.) 386. Parroquia de Nancagua. Oficios 1840-1897. Nancagua, noviembre 27 de 1890.

¹² AAS. FG. Vol. 383. Parroquia de los doce apóstoles. Oficios 1845-1885. Valparaíso, marzo 23 de 1881.

¹³ AAS. FG. Vol. 383. Parroquia de los doce apóstoles. Oficios 1845-1885. Valparaíso, marzo 26 de 1881.

¹⁴ AAS. FG. Leg. 39, exp. 75. Reglamento de la Comisión de Cuentas Diocesanas 1861-1890.

Sepulcro y San José, ambas de Santiago; y la de Nuestra Señora del Carmen, en la iglesia de San Agustín, ubicada en Valparaíso, invirtieron en “música y canto”. El empleo de este término estuvo asociado a la combinación vocal-instrumental, ya fuera voces y orquesta u órgano.

De estas cofradías, solo las del Santo Sepulcro y San José muestran una continuidad en la descripción detallada de los presupuestos anuales de música durante la década de 1870. Entre 1871 y 1880 se evidencia una regularidad en los gastos de la cofradía del Santo Sepulcro: treinta y seis pesos para la novena de Nuestra Señora de Dolores y cuarenta para la misa y el trisagio. La estabilidad de esta cofradía da cuenta de su importancia en el contexto santiaguino.

Por otro lado, la cofradía del Patriarca San José, establecida en la iglesia de San Francisco, es la única que especifica la cantidad de instrumentos y voces a contratar para la setena del santo patrón en 1872, aunque no se aportan más datos al respecto. Estos gastos se ajustan a la contratación de una orquesta de doce o dieciocho instrumentos y cuatro u ocho voces, en las noches de la setena y la celebración del día del santo, con un presupuesto de 275 pesos. Además de un organista y tres voces, para la misa solemne, con un gasto de 45,50. En 1873 y 1875 asciende el presupuesto de la orquesta a 300 pesos los días de la setena, el del día de la función a treinta y ocho, y para el organista y las voces una cantidad de cincuenta pesos en 1873 y de sesenta pesos, en 1875.

En 1876, se ordena la disminución del presupuesto para las orquestas en la setena a 250, y a veinte pesos el día de la función, aunque se mantienen los sesenta del organista y los cantores. Entre los argumentos consignados, la Comisión apoya solo el empleo del órgano “los días de la setena, función del día del Santo, trisagio de ese mismo día i aniversario por los difuntos, por estar prohibida esta clase de música en las funciones religiosas que se celebran en los templos”¹⁵, presentando especial atención a las recomendaciones del arzobispo en el edicto de 25 de septiembre de 1873 –que será comentado más adelante–. Como parte de las restricciones se establece no utilizar instrumentos “que producen sonidos mui agudos i chilladores contra los cuales no han cesado de clamar los piadosos doctores i Prelados”¹⁶.

Las cofradías localizadas en Valparaíso, establecidas en las iglesias de San Agustín y los Doce apóstoles, están dedicadas a Nuestra Señora del Carmen. En la de San Agustín se solicitó un gasto, en 1871, de setenta y dos pesos para la música y el canto los miércoles, sesenta para los terceros domingos y treinta para el aniversario y novena de ánimas¹⁷, de los que se aprobaron ciento cincuenta pesos¹⁸. En cuanto a los Doce apóstoles, se menciona la cantidad de treinta pesos para pagar al “director de canto Sr. Rivero” y quince para los “acompañantes”¹⁹. En este caso la Comisión aprobó la solicitud, pero con una reducción de veinte pesos²⁰.

La advocación de ambas cofradías a Nuestra Señora del Carmen da fe de su importancia en la religiosidad popular chilena. Esto tiene su explicación, pues fue nombrada por San Martín y Bernardo O’Higgins tras la Independencia como Patrona de Chile. La veneración hacia esta virgen, aunque se remonta a principios del siglo XVI, cobró fuerza a partir de 1818, cuando fue proclamada “Patrona y Generala de los Ejércitos de Chile” tras la victoria de Maipú por O’Higgins (Verdugo 2008: 11).

Por último, es preciso destacar la cofradía de Nuestra Señora de La Merced en la parroquia de Petorca, en la que se menciona la participación de Moisés Lara. En 1880 se le ofrecieron treinta pesos a él y a las demás personas que lo acompañaban, “por oficiar las misas y cantos de

¹⁵ AAS. FG. Leg. 43b, exp. 71. Cofradía de San José. Presupuestos de gastos, 1872-1877. Santiago, marzo 4 de 1876

¹⁶ AAS. FG. BE. Tomo V (1869-1874), pp. 1205-1214. 25 de septiembre de 1873, citado en Cabrera (2016: 209)

¹⁷ AAS. FG. Leg. 44, Exp. 78. Cofradía del Carmen de Valparaíso. Presupuesto de gastos. 1871. Valparaíso, octubre 24 de 1870.

¹⁸ AAS. FG. Leg. 44, Exp. 78. Cofradía del Carmen de Valparaíso. Presupuesto de gastos. 1871. Santiago, abril 11 de 1871.

¹⁹ AAS. FG. Vol. 383. Parroquia de los doce apóstoles. Oficios 1845-1885. Valparaíso, noviembre 26 de 1868.

²⁰ AAS. FG. Vol. 383. Parroquia de los doce apóstoles. Oficios 1845-1885. Santiago, noviembre 30 de 1868

la novena en la noche”²¹. Es importante precisar que, en 1870, el presbítero había ejercido como “prefecto de las divisiones de San Luis Gonzaga i Santo Tomás de Aquino i profesor de música vocal” (Ramos 2012: 97) en el Seminario de San Pelayo en Talca. Para finales de siglo figura como maestro de capilla de la Catedral de Santiago (1894-1903), y fue un estrecho colaborador de las reformas religiosas llevadas a cabo por Mariano Casanova (Cabrera 2016: 301). En 1897 se le otorgó el permiso para la publicación de una colección de cánticos religiosos, luego de la aprobación de los presbíteros Vicente Carrasco y Marcelino Elías (Vera y Cabrera 2011: 717). Esta *Colección Selecta de Cánticos Sagrados* constituía una compilación de composiciones del Archivo de la Catedral de Santiago y en el prólogo señalaba como finalidad principal remediar “la ausencia de música sacra en la mayoría de las parroquias de Chile, particularmente las rurales” (Vera *et al* 2015: 394).

2. ¡UN AUMENTO DE SUELDO PARA EL ORGANISTA-CANTOR!

Uno de los temas recurrentes en las comunicaciones consultadas, entre 1881 y 1886, es la solicitud de los párrocos de aumentar el sueldo de los organistas. En algunos casos, como los de Rancagua y San Felipe, el salario constaba de diez pesos que corrían por cuenta de la fábrica. En otros, también contribuían las cofradías y el párroco, como en las parroquias de Malloa y Curepto. En palabras de Geoffrey Baker, desde tiempos de la colonia, ante la irregularidad de los fondos de la fábrica, las cofradías constituyeron una vía importante para el pago de los músicos (2020: 219).

En la parroquia de Curepto, ubicada en Talca, hasta 1880 el organista y cantor había cobrado alrededor de treinta pesos mensuales, distribuidos en diez pesos por parte del fondo de la fábrica, diez por la archicofradía, y un *plus* del párroco, por otros servicios prestados. Desde hacía algún tiempo se le había estado pagando exclusivamente diez pesos y algún sobrante de la limosna después de las novenas, el mes de María o del Corazón de Jesús²². Según la Comisión, el decreto del 10 de septiembre de 1873 establecía la cantidad de diez pesos por la participación en las novenas y festividades ordinarias de la parroquia, pero las celebraciones extraordinarias debían de abonarse por separado con el fondo de la piedad de los fieles, porque aumentaba “considerablemente el trabajo”²³.

En 1883, el cura Aniceto Fuenzavilla volvió a escribir a la Comisión debido a la disminución de ingresos a la parroquia y, por ende, la dificultad de pagar al sacristán y al cantor de la iglesia. Acerca de este particular expone que al cantor Rafael O’Rian se le pagaban quince pesos mensuales del fondo de la fábrica, diez por la Esclavonia y otros diez por parte del párroco, además de casa y comida²⁴. No obstante, los principales reclamos no se debían exclusivamente al tema económico:

Interesado tal vez en que el Gobernador le dé algún destino, se ha maleado mucho en sus ideas i no es fácil conseguir atienda a sus obligaciones. Este espíritu liberal de O’Rian data desde algun tiempo atras i es debido a que se casó con una niña de familia poco piadosa. Lo peor es que esta familia es numerosa i que es reputada aquí como una de las principales. Son inútiles mis reconvenciones i para mí es intolerable que milite en filas contrarias a las de los Católicos un empleado de la Yglesia i mio²⁵.

²¹ AAS. FG. Vol. 87. Parroquia de Petorca. Oficios 1832-1897. Petorca, septiembre 12 de 1880.

²² AAS. FG. Vol.382. Parroquia de Curepto. Oficios 1836-1886. Curepto, diciembre 10 de 1880, fol. 225v.

²³ AAS. FG. Vol. 382. Parroquia de Curepto. Oficios 1836-1886. Santiago, diciembre 16 de 1880, fol. 225v.

²⁴ AAS. FG. Vol. 382. Parroquia de Curepto. Oficios 1836-1886. Curepto, agosto 27 de 83, fol. 245-246.

²⁵ AAS. FG. Vol. 382. Parroquia de Curepto. Oficios 1836-1886. Curepto, agosto 27 de 83, fol. 245-246. En el criterio de transcripción de los documentos históricos se ha mantenido la ortografía y acentuación original.

La incomodidad de Fuenzavila respecto de la posición ideológica del músico es un reflejo de lo que estaba aconteciendo en Chile y de las graves contradicciones entre el Estado y la Iglesia. Es importante recordar que durante la República Liberal se implementaron leyes que fueron reduciendo el control de la Iglesia, como la libertad de culto, la implementación del matrimonio civil y los cementerios como espacios públicos ajenos a la jurisdicción eclesiástica (Salinas 2011: 284). Además de la secularización de la educación y el patronato, el cual concebía al presidente de la República como patrono de la Iglesia (García 2011: 145). Las autoridades eclesiásticas defendieron el ultramontanismo que tuvo en Chile como máximo exponente a Rafael Valentín Valdivieso (Cabrera 2016: 103). La muerte del arzobispo en 1878 coincidió con el clímax de estas discrepancias que, unido a la toma de posesión del nuevo presidente Domingo Santa María en 1881, y la propuesta de Francisco de Paula Taforó como arzobispo de Santiago, condujo al rompimiento de las relaciones diplomáticas entre ambos Estados, desde 1882 hasta 1887 (Salinas 2011: 304).

Esta sensibilidad en el plano político-ideológico aflora en las iglesias de las distintas localidades, como sucede en los Doce Apóstoles en Valparaíso, a partir de una disputa entre el provicario Agustín Vargas y el capellán José Luis Celada (Zelada) Alfaro en 1879. El problema se produjo por la solicitud de Celada de un armonio antiguo conservado en el Sagrado Corazón de Jesús, en el cerro de la Merced de Valparaíso, con el propósito de trasladarlo a la iglesia del Santísimo Rosario de Quilpué, debido a su precaria situación financiera. Según Celada, la iglesia de Quilpué se hallaba "sin instrumento alguno con que solemnizar algunas festividades, i sin esperanzas de poderlo adquirir por su estremada pobreza"²⁶. La respuesta de Vargas sugiere aspectos que van más allá de la simple donación del instrumento, pues afirma que:

Un harmonium nunca es inútil en un templo, aunque hubiera otro mejor, mucho mas en una capilla pobre en cuyo inventario figuran muy pocas cosas. Fuera de esto no parece que es razon para el obsequio el que la Capilla del Cerro tenga dos instrumentos y la de Quilpué no tenga ninguno. Con todo si US. encuentra algun otro motivo para dar la donacion fuera del espresado que tiene algo de comunista²⁷ cumpliré las ordenes que se sirva comunicarme²⁸.

Tomando en cuenta las alegaciones de Vargas, se concluyó que dicho instrumento no se podía regalar, pero sí vender a la parroquia de Quilpué²⁹. Lo anterior ilustra las dos posiciones dentro de la Iglesia ante las tensiones que, en torno a finales de la década de 1870, se producían en Chile acerca de la *cuestión social*, por la influencia de la Guerra del Pacífico, el auge del movimiento obrero y la idea de la "regeneración del pueblo" (Grez 1995: 22). En palabras de Ana María Stiven, por un lado, estaban los católicos que consideraban dentro del compromiso cristiano la incorporación de los trabajadores, reconociendo su situación de pobreza y desamparo. Por otro, los que creían que no debían inmiscuirse en la *cuestión social* por el temor a lo que profesaba el socialismo y el comunismo (Stiven 2008: 488). En este contexto es posible que Vargas usara el término comunista intencionalmente para contribuir a que la resolución del arzobispo fallara a su favor.

Volviendo al punto inicial del epígrafe, otro de los casos de solicitud de aumento de sueldo para el organista se verifica en la parroquia de Rancagua, en Santiago, donde la Comisión negó la solicitud argumentando que: "1º no tengo noticias de los servicios que presta el organista a la parroquia de Rancagua; 2º que atendiendo a los saldos que han dejado la[*sic*] últimas cuentas de esta parroquia no amiten[*sic*] las entradas un aumento de diez pesos mensuales de gasto"³⁰. La respuesta del párroco y vicario José Martín Vergara da cuenta de la doble función y

²⁶ AAS. FG. Vol. 383. Parroquia de los doce apóstoles. Oficios 1845-1885. Santiago, noviembre 12 de 1879.

²⁷ El subrayado es del escrito original.

²⁸ AAS. FG. Vol. 383. Parroquia de los doce apóstoles. Oficios 1845-1885. Valparaíso, noviembre 19 de 1879.

²⁹ AAS. FG. Vol. 383. Parroquia de los doce apóstoles. Oficios 1845-1885. Santiago, noviembre 22 de 1879.

³⁰ AAS. FG. Vol. 394. Parroquia de Rancagua. Oficios 1840-1886. Santiago, agosto 9 de 1886.

precariedad del salario: “Me parece inútil señalar los servicios que un organista pueda prestar en una iglesia; porque todos conocen el trabajo i la clase de servicios que prestan i en el caso presente desempeña a la vez el oficio de cantor i diez pesos me parece mui poca cosa como contribución”³¹.

En 1886, el cura de la parroquia de Malloa escribió a la Comisión solicitando un aumento de sueldo para Bacilio Pérez, pues estaba encargado de la música y el canto con un sueldo de quince pesos mensuales, proporcionados de forma equitativa por el fondo de la fábrica, la cofradía y el párroco. El músico debía tocar el armonio y cantar todos los jueves, domingos y demás festividades (mañana y noche), en las misas de los miércoles, viernes y sábados (por la mañana) y en los devocionarios de Nuestra Señora del Carmen, del Sagrado Corazón de Jesús y Nuestra Señora del Perpetuo Socorro (por la noche)³². De manera que, atendiendo a la pobreza del músico y a su buen desempeño, se requería aumentar otros cinco pesos por parte de la cofradía. La Comisión rechazó el aumento, ya que consideraba que la cofradía no debía asumir ese gasto³³. Como (contra)respuesta el párroco enumeró las celebraciones de la cofradía en que participaba Pérez: “Trisajio en la noche del Domingo primero, y además la música y canto de los cuatro jueves del mes”³⁴.

La parroquia de San Felipe es otro ejemplo de solicitud de aumento a favor del organista-cantor en 1881, quien recibía solo diez pesos por parte del fondo de la fábrica, más la contratación de un segundo sacristán que ayudase con los fuelles del órgano. Respecto de esto el cura señala: “Hoy día las cosas han variado por completo i nadie quiere servir estos puestos por la misma cantidad”³⁵. Teniendo en cuenta la “laboriosidad”³⁶ y las suficientes entradas que poseía la fábrica se autorizaron veinte pesos para el organista y seis para el sacristán.

Las alusiones anteriores refieren al bajo salario de los organistas en contraposición con sus múltiples funciones, más aún si ejercían paralelamente como cantores, un fenómeno recurrente en las distintas parroquias de la periferia. En tal sentido, cabe recordar que la década de los ochenta fue un periodo convulso, marcado por el impacto económico que provocó la Guerra del Pacífico. Además, la inconvertibilidad del sistema monetario chileno, después de 1878, “significó el fin del sistema bimetalico y el comienzo del régimen del papel moneda y la inflación”³⁷. Todo esto provocó un incremento de los precios de la canasta, especialmente de los alimentos³⁸. Durante esta etapa es probable que, unido a la escasez de músicos, esta fuera una de las razones por las que se encuentra una mayor frecuencia solicitudes de aumento de sueldo en las instituciones religiosas.

Para tener una idea de cuánto podían costar los alimentos en 1880 y un aproximado de lo que podría significar en la actualidad, se ha realizado una tabla comparativa de algunos productos básicos como harina, porotos, papas, miel, mantequilla, queso y garbanzos. Si bien hay un rango de error en la tabla, teniendo en cuenta, entre otros aspectos, la variedad de tipos y precios que existen actualmente en algunos de los productos –tales como la papa o el queso–, los datos permiten establecer una conversión aproximada del valor de los alimentos. Es decir, 46 kilos de papas que costaban un peso en 1880, en la actualidad equivaldría a 60.438,94 pesos chilenos aproximadamente, en la variedad Asterix 1ª (ver Tabla 2).

³¹ AAS. FG. Vol. 394. Parroquia de Rancagua. Oficios 1840-1886. Rancagua, agosto 16 de 1886.

³² AAS. FG. Vol. 385. Parroquia de Malloa. Oficios 1845-1885. Malloa, agosto 22 de 1886.

³³ Ibid.

³⁴ AAS. FG. Vol. 385. Parroquia de Malloa. Oficios 1845-1885. Malloa, agosto 29 de 1886.

³⁵ AAS. FG. Vol. 399. Parroquia de San Felipe. Oficios. 1845-1896. San Felipe, noviembre 3 de 1881.

³⁶ AAS. FG. Vol. 399. Parroquia de San Felipe. Oficios. 1845-1896. San Felipe, noviembre 5 de 1881.

³⁷ “Inflación en Chile (1878-2002)”. *Memoria Chilena. Biblioteca Nacional de Chile*. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3462.html> [acceso: 24 de septiembre de 2024].

³⁸ Para profundizar en este tema, véanse los trabajos de Luis A. Riveros (1987) y Mario Matus González (2009).

Productos	Peso	1880 ³⁹	Peso	2022 ⁴⁰	Conversión
Harina	92k	8.7	1kg	1.438,76	92kg/132.365,92
Frejoles bayos (Poroto hallado)	92k	4.2	1kg	2.532,86	92kg/233.023,12
Papas (Asterix 1 ^a)	46k	1.0	1kg	1.313,89	46kg/60.438,94
Miel	46k	7.8	1kg	10.275,27	46kg/472.662,42
Mantequilla	92k	43.3	1kg	2.371,46	92kg/218.174,32
Queso (Chancho)	92k	13.0	1kg	10.999,15	92kg/1.011.921,8
Maiz (garbanzos de 1897)	73,36k	2.4	1kg	2.793,89	73,36k /204.959,7704

Tabla 2. Precios (en pesos) de algunos alimentos en 1880 y 2022 en Chile (Elaboración propia).

Se observa, además, una multifuncionalidad en el músico no solo como organista y cantor, sino realizando, en ocasiones, otras funciones alejadas del campo musical. Un claro ejemplo de esto es la parroquia de Malloa, donde el cura escribió a la Comisión solicitando permiso para que el organista-cantor, Bacilio Pérez, ejerciera como notario. La razón principal es que “en el campo es un poco difícil encontrar personas que sepan escribir y que se presenten con buena voluntad como testigos actuantes en las informaciones matrimoniales”⁴¹. Esto, a su vez, les proporcionaba una distinción social en las localidades periféricas o rurales, por la condición alfabetizadora de la música (Izquierdo 2022: 66). Si bien podría pensarse que lo anterior era excepcional, se describe en 1886 una circunstancia similar de músico-notario en Valparaíso, por el prior del convento de Santo Domingo de Talca:

Algun tiempo antes de publicarse la Pastoral, el Sr. Cura hizo venir de Valparaíso un Sr. Sarmiento que le sirve de Notario eclesiástico i cantor. Hai un aleman Sr. Luis F... que hace clases a domicilio i es mui ocupado; sin embargo, está contratado para tocar en S. Agustín. No puede absolutamente tomar mas ocupaciones i esto me lo ha dicho a mi mismo, de tal manera que ni por favor se le [consigue...] en ninguna Yglesia o fiesta religiosa. Un otro Cantor hai a quien la V.O. T todos los meses le paga ocho pesos a condicion de que cante las Misas de los hermanos difuntos de cada mes. Este Sr. es ocupado en distintos negocios i hoi es curtidor de suel[o] por lo cual hai veces que pasan dos i tres meses sin que podamos juntarnos con él, pues su profesion no es tocar o cantar. Sabe una Misa de memoria que canta i toca i esta es para todas las partes donde lo ocupan. Como este individuo es bueno i hace lo que puede no creo haga mal en nombrarlo se llama José del F. Coch⁴².

Si bien es cierto que el pluriempleo ha estado ligado a la música como oficio desde siglos anteriores, en este contexto puede decirse que se vio condicionado no solo por la situación precaria de los músicos, sino también por la escasez de estos en zonas geográficas rurales. De ahí que constituyó otro rasgo común que trascendió a la América hispana. En este sentido, es importante mencionar en Chile, en los siglos XVII y XVIII, los ejemplos de Gabriel de Villagra y Juan Antonio Rodríguez Cañol (Vera 2020: 63, 609). Este último resulta particularmente interesante porque, como afirma Alejandro Vera, Rodríguez Cañol ejercía como organista y

³⁹ Los datos (nombre/peso/precio) han sido tomados de la tabla n.º 13 del trabajo de Mario Matus González (2009: 100).

⁴⁰ Los precios han sido tomados del sitio web “Series de precios” de la Oficina de Estudios y Políticas Agrarias de Chile, sobre “precios a consumidor supermercados”. En algunos casos se ha especificado el nombre del producto por su variedad. <https://www.odepa.gob.cl/precios/series-de-precios> [acceso: 24 de septiembre de 2024].

⁴¹ AAS. FG. Vol. 385. parroquia de Malloa. Oficios 1845-1885. Malloa, septiembre 4 de 1884.

⁴² AAS. FG. Vol. 405. Parroquia de Talca. Oficios. 1839-1886. Santiago, octubre 24 de 1886, fol. 275r-275v.

procurador, siendo un caso excepcional. El autor sostiene que en una “ciudad pequeña como Santiago, [...] la escasez de sujetos disponibles para desempeñar ciertos cargos diera lugar posiblemente a combinaciones de oficios” (2020: 609). Lo antes descrito es extrapolable a lo que acontecía en Chile a mediados del siglo XIX, pues si bien la Catedral de Santiago hasta 1840 era periferia con respecto a Lima, después de erigirse como arquidiócesis fueron las parroquias colindantes las que ocuparon este lugar subalterno.

Tal como ocurre con el pluriempleo, la circulación de músicos entre instituciones religiosas localizadas dentro y fuera de Santiago es un fenómeno frecuente desde la colonia (Vera 2004a; 2007). De acuerdo con Gonzalo Martínez y José Miguel Ramos, desde 1700 hay testimonios de que Santiago proveía de repertorios a otras ciudades del reino, entre ellas Talca (2015: 128). Por consiguiente, no es raro que durante la República perdurara este binomio (ausencia de músicos locales = circulación de músicos de Santiago/Valparaíso). En concreto, las referencias que se aportan a continuación acerca de Talca, Quillota, Limache y Curepto confirman la hipótesis expuesta. Es el caso de la descripción del prior Reginaldo Valenzuela del convento de Santo Domingo de Talca:

Cuando hai honras, se arregla de ordinario una modesta orquesta que la componen los Sres. Presbíteros Carrasco⁴³, Varas i el Marquez i los músicos de la banda; este personal no es para todos los días como puede verse por la calidad de las personas. Para la novena de S. Agustín, se hizo venir un cantor de Santiago i los R.R.P.P. hicieron bien, porque el convento tiene como sufragar a esos gastos. Aprove [chan]do la estadía de dicho cantor, en el Seminario se sirvieron de él para la novena de Lourdes; pero les costó ochenta pesos i por favor. Otro tanto sucedió con el Mes de Mercedes, en el que cantaron, todos los días, señoritas i los ocho últimos el mismo cantor que les costó cien pesos⁴⁴.

Esta circulación de músicos entre Santiago y Talca se vio intensificada después de la construcción de las vías férreas en 1875 (Ramos 2012: 97). A pesar del elevado costo que conllevaba la contratación de músicos de Santiago y Valparaíso, algunas parroquias siguieron optando por esta vía. Ahora bien, para corroborar la ausencia de músicos se ha recurrido a los censos poblacionales de la segunda mitad del siglo XIX. Específicamente se ha prestado atención al oficio de “músicos, cantores y cantoras” (ver Tabla 3).

Provincia	Departamento	1865		1875		1885		1895			
		Músicos		Cantores(ras)		Músicos y cantores					
		H	M	H	M	H	M	H	M		
Aconcagua	Petorca	1	12			10	6	10	6	4	
Talca	Talca	32	73			24	81	28	7	23	2
	Curepto							1	31		
Santiago	Santiago	99	4			155	19	151	18	142	3
	Melipilla	7				1	7	21	16	12	
	Victoria			1	45		13	7		1	
Valparaíso	Valparaíso	61	3	3	7	96	8	152	12	140	55
	Quillota	4	6			10	15	23		34	8

Tabla 3. Cantidad de músicos, cantores y cantoras en las localidades del Chile central. Fuentes: censos de población de 1865, 75, 85 y 95.

⁴³ Es probable que se refiera a Vicente Carrasco, quien estuvo a cargo de la música en el Seminario de Talca desde 1885 hasta 1888 (Ramos 2012: 97). En 1886, presidió la Comisión de Santa Cecilia y encabezó la Sociedad Lírico-Religiosa. Además, ejerció como maestro de capilla de la Catedral santiaguina entre 1903 y 1922 (Cabrera 2016: 256).

⁴⁴ AAS. FG. Vol. 405. Parroquia de Talca. Oficios. 1839-1886. Santiago, octubre 24 de 1886. Fol. 275v-276r.

En el caso de Purutún (en la fuente, Purutum) en 1881, se solicitan ciento cincuenta pesos por parte de la archicofradía del Santísimo Sacramento, establecida en la parroquia de San Nicolás, para la festividad del Corpus Christi. De modo que “como el predicador, cantores i músicos han de venir de Santiago o Valparaíso, creemos que con menos de lo presupuestado no se podría hacer los gastos”⁴⁵. Si bien los datos de los censos indican que en 1875 existían en Quillota diez músicos (hombres), incrementándose a veintitrés en 1885, el hecho de no especificarse qué tipo de repertorio interpretaban no permite confirmar si era compatible con la praxis musical religiosa.

También en 1881 se localiza en la parroquia de San Bernardo, en Victoria, un presupuesto elaborado por la congregación del Sagrado Corazón con ocasión de la novena del patrón: cuatro pesos para ir a Santiago a buscar a los cantores, más cincuenta en concepto de pago. En dicho caso, teniendo en cuenta que entre 1875 y 1885 no se mencionan músicos ni cantores hombres en Victoria, es lógico que los solicitaran a Santiago. Por último, es importante mencionar la parroquia de Curepto donde, en 1883, el cura describió la situación precaria de la música y el organista-cantor, sin que existiera otro en su lugar para suplirlo: “Es de advertir que no hai otro que sepa cantar las misas aunque hai algunos que algo saben i que sabrían si él no se negara a enseñarles. Este monopolio me ha obligado a tenerlo en el empleo”⁴⁶. Esto coincide con los datos de los censos, pues hasta 1885 no se registra ningún músico en dicha localidad.

3. LAS MUJERES EN EL CULTO: UNA PRAXIS (IN)USUAL PERIFÉRICA

Hasta aquí se han abordado las diferentes alternativas que utilizaron las parroquias para solucionar los problemas de la música en el culto. En algunas se solicitaron aumentos de sueldos para los organistas-cantores o se contrataron puntualmente músicos provenientes de Santiago o Valparaíso. En otras, como se detalla a continuación, se admitieron e incluso se contrataron mujeres. Tal es el caso de San Bernardo (1845), Valparaíso (1868), Melipilla (1876), Petorca (1879) y Talca (1886).

En 1845 se describió en los presupuestos del fondo de la fábrica de la parroquia de San Bernardo un “Pago de musica i cantoras en la misa de los primeros Domingos cada mes i del trisagio de todos los Domingos 5 [pesos]”⁴⁷. Los datos de los censos (ver Tabla 3) y las noticias relacionadas con la misma parroquia acerca de la solicitud de músicos a Santiago, años más tarde, ratifica la escasez de cantores y, por el contrario, una importante representación de cantoras. Ello explica la necesidad de la presencia femenina, al punto de estar contratadas y pagárseles por cantar en las misas.

En agosto de 1868 Mariano Casanova, párroco de la iglesia matriz de San Salvador, en Valparaíso, solicitó a la Comisión de Cuentas Diocesanas la aprobación, para el pago de los músicos, cantores y el fuellista, de una cantidad de 250 pesos anuales y, de ser posible, sesenta adicionales. Uno de los aspectos interesantes en la solicitud es la justificación de dicho gasto, para lo que expone:

[...] i siendo aun mas urjente el desterrar del coro en los divinos oficios las voces de mujeres, deseo para todo esto, que el organista i el cantor de esta iglesia tengan obligacion de tocar i cantar en los días festivos, que antes de ahora no lo hacian; i que el primero se encargue de enseñar a cuatro niños cantores la música i canto sagrados⁴⁸.

⁴⁵ AAS. FG. Vol. 401. Parroquia de San Nicolás. Oficios 1843-1897. Parroquia de Purutum, mayo 1 de 1881

⁴⁶ AAS. FG. Vol. 382. Parroquia de Curepto. Oficios 1836-1886. Curepto, agosto 27 de 1883, fol. 246.

⁴⁷ AAS. FG. Vol. 400. Parroquia de San Bernardo. Oficios. 1834-1886. Diciembre 31 de 1845

⁴⁸ AAS. FG. Vol. 397. Parroquia del Salvador. Carta a los secretarios. 1838-1881. Valparaíso, agosto 8 de 1868.

Su intento de reforma en San Salvador demuestra una incipiente preocupación por las normas religiosas y especialmente por el tema de la participación de la mujer en el oficio divino. Recordemos que Casanova no es un personaje cualquiera en el contexto religioso chileno del XIX, puesto que en 1886 ocuparía el episcopado de Santiago, y continuaría las labores reformistas iniciadas por Valdivieso (Cabrera 2016).

Lo cierto es que la insistencia de Casanova parece haber surtido efecto sobre la Comisión, pues le aprobaron trescientos diez pesos, teniendo en cuenta las suficientes entradas económicas de la fábrica. De esta forma, la Comisión celebraba la decisión del cura, censurando la participación de las mujeres y correspondiendo con un aumento de las mensualidades de los músicos⁴⁹. Los argumentos son de una significación incuestionable para entender la posición de la Iglesia con respecto al tema de las mujeres, tal como se describe a continuación:

[...] la peticion de dicho parroco es mui justa; nada mas conveniente que solemnizar las funciones del culto divino cuando se cuenta con los recursos suficientes para ello, i separar de las funciones de la iglesia todo aquello que en algo pueda disminuir el respeto i decoro tan indispensables en las funciones sagradas. La intervencion de mujeres en esas funciones es a juicio de la Comision, hasta cierto punto indebida cuando esa intervencion no se puede practicar por ellas solas, sino en reunion con los hombres, i parece que esto es lo que sucede en la parroquia del Salvador⁵⁰.

Tal parece que la Comisión no impedía la participación femenina, sino el hecho de que cantasen junto con los hombres. Años después, el *Edicto sobre la música i el canto en las iglesias* (1873) reitera los inconvenientes de la mezcla entre ambos géneros en el coro y la exhibición de ellas para “lucir la maestría”⁵¹. La contribución musical de la mujer, por ende, no parece que se debió solamente a la ausencia de músicos o presupuestos elevados. Es evidente que, tal como Mariano Casanova indica, el dinero no constituía un problema, ya que contaban con un presupuesto de 310 pesos para los músicos, algo que no sucedía en ninguna otra parroquia antes analizada. A ello hay que sumar que Valparaíso poseía más de un centenar de músicos hombres (ver Tabla 3), algunos de estos se trasladaban a otras localidades como Talca.

En 1876, Francisco Solaguren, de origen español y radicado en Chile desde 1860 (Prieto 1922: 628), solicitó permiso para la participación de mujeres en la novena de la Purísima Concepción en la parroquia de Melipilla. En el escrito detalla sus esfuerzos (frustrados) por cumplir con la circular de 1873 en su iniciativa de instruir a niños con las mejores aptitudes, escogidos de colegios y escuelas. Aunque les enseñó cánticos populares y sencillos, “ya por el poco oído, que generalmente es escaso entre los hombres”⁵², la falta de afinación, los problemas para aprenderse el repertorio y la poca voluntad de asistir al ordinario hicieron que paulatinamente se fuesen retirando.

Para evitar este resultado procuré tambien que todos en comun hombres i mujeres cantasen los mismos i otros cánticos, pero en ello han sobresalido tanto las mujeres á los hombres que estos han quedado en silencio apesar de mis exortos i puede decirse que solo cantan las mujeres i no ya cánticos sencillos sino que tambien canto figurado en el que procuran adelantar i variar cada vez mas a despecho de mis advertencias i amonestaciones porque no se exedan. Ello consiste en que no las satisface lo sencillo i repetido por la facilidad que tienen de cantar, que basta oír una ó dos veces para repetir aun cantos figurados. Tambien contribuye á ello la escasez aparente para cantar en comun, pues siendo los mas dispuestos con coro o contestacion solo en esto puede tomar parte el pueblo haciendolo el resto la parte mas escogida ó de mas disposicion, en la que sobresalen siempre las mujeres⁵³.

⁴⁹ AAS. FG. Vol. 397. Parroquia del Salvador. Carta a los secretarios. 1838-1881. Santiago, agosto 26 de 1868.

⁵⁰ AAS. FG. Vol. 397. Parroquia del Salvador. Carta a los secretarios. 1838-1881. Santiago, agosto 25 de 1868.

⁵¹ AAS. FG. BE. Tomo V (1869-1874), pp. 1211. 25 de septiembre de 1873.

⁵² FG. AAS. Vol. 393. Parroquia de Melipilla. Oficios 1832-1897. Melipilla, noviembre 12 de 1876.

⁵³ FG. AAS. Vol. 393. Parroquia de Melipilla. Oficios 1832-1897. Melipilla, noviembre 12 de 1876.

La cita anterior demuestra una preparación musical no solo en cuanto a la lectura y ejecución de cánticos populares y del canto figurado⁵⁴, sino también en el hecho de realizarles modificaciones al momento de interpretarlos. Lo antes expuesto resulta particularmente interesante, ya que las alteraciones incluidas por las cantoras constituyen elementos *performativos*⁵⁵ en la ejecución de la polifonía. Podría decirse que, a semejanza de lo que ocurría con los tonos salmódicos en el siglo XVIII, a mediados del 1800 las mujeres fueron “*performando* su identidad a través del canto” (Vera 2020: 132) dentro del espacio musical sacro.

El dominio de las mujeres en el contexto musical religioso en Melipilla no solo se circunscribe a la parroquia de Solaguren, sino que parece ser común en las otras iglesias del pueblo. Unido a ello, la creación de una sociedad laica pudo ser el incentivo para lo que podría denominarse un incipiente movimiento femenino, en tanto acción colectiva (Dowding 2013), en el que la música se vio beneficiada.

En una asociación piadosa que se está formando bajo el título de hijas de María se cantan los días Domingos las vísperas de la virgen en las que deben cantar forzosamente a dos coros iguales, pero aun aquí ha sido imposible hasta ahora que los hombres tomen parte de modo que solo lo hacen las mujeres. Desde que se erigió en la parroquia la cofradía de Purísima se ha hecho anualmente su novena i aun en el año pasado el Mes de María, pero por mucho que me empeñé en que el canto fuese sencillo a fin de que el pueblo tomase parte no lo conseguí sino en las contestaciones.

Actualmente se está estableciendo el mes de María en las Yglesias de esta i en ambas cantan las mujeres en el coro i el pueblo solo contesta i aun no en todos los cantos sino en algunos como [...] en el del principio i en la despedida ó fin, haciendo solo el coro el de la meditación. [...] Mas como el canto aislado de voces femeniles es tan reprobado en las disposiciones de la disciplina eclesiástica que V. S. Yllma. i Rma. recuerda en su ya mencionada circular, deseando hacer la novena de Purísima i siendo en esta difícil i costoso hablar de hombres que canten, deseo que tenga á bien decirme si podré hacerla en la forma que refiero arriba que se está haciendo el mes de María en la Merced i S. Agustín⁵⁶.

En las descripciones de Solaguren se reitera la escasez de músicos y, por ende, el alto costo que suponía contratar los pocos que cantaban. Esto coincide con los datos de los censos en Melipilla, donde se menciona un solo músico en 1875. Como resultado, junto con el progresivo auge que toma la aparente admisibilidad femenina en el templo, se muestra un cambio en la dinámica socio-musical, al menos, en las zonas suburbanas y rurales. O sea que, en el culto, entendido como espacio social (Bourdieu 1989), esta situación se traduce en una reestructuración de los roles que, con respecto a la música, cumplen hombres y mujeres. Lo anterior podría deberse a un fenómeno más complejo y es que en el campo, según Martínez y Ramos, “la música en la fiesta popular era considerada una tarea femenina y por eso mismo, no apta para el hombre” (2021: 167). De modo que esta visión también pudo influir en la función de los cantores y cantoras en el contexto religioso rural y no tan rural del Chile central.

Por su parte, en los gastos ordinarios de la parroquia de Petorca en 1879, se destina una cantidad de cinco pesos mensuales para las “personas que tocan y cantan” en los oficios ordinarios. Sin embargo, para las celebraciones del mes de María se proponía un presupuesto de veinte pesos para las “cantoras i tocadoras”, porque conllevaba doble trabajo al “tocar i cantar

⁵⁴ Término que desde finales del siglo XVIII se utiliza para denominar la música polifónica, también conocida como canto de órgano o música figurada (Vera 2020: 63)

⁵⁵ En palabras de Alejandro Madrid, *performativo* se entiende como “adjetivo o cualidad del discurso” (2009).

⁵⁶ FG. AAS. Vol. 393. Parroquia de Melipilla. Oficios 1832-1897. Melipilla, noviembre 12 de 1876

día y noche⁵⁷. No obstante, como sucedía en otras parroquias rurales, la Comisión decidió reducir a diez pesos y el resto debía cubrirse con las erogaciones de los fieles⁵⁸.

Por último, se destaca el ejemplo de Talca. Durante el transcurso de 1886 se registran varias quejas de Agustín Vargas, cura de la parroquia matriz de Talca, a quien recordamos por las disputas con Celada, en 1879, en la parroquia de los Doce Apóstoles. Esta vez arremete contra el prior del convento de Santo Domingo, acusándolo de utilizar el piano y permitir mujeres en el culto⁵⁹, contradiciendo las orientaciones de la Pastoral Colectiva (1885). Ante las quejas, Valenzuela responde justificando sus razones por las cuales no había podido cumplir con tales exigencias:

Es cierto, M.R.P. que en el Mes del Rosario, que con tanta piedad se celebra en nuestra Yglesia cantan Señoras i Señoritas, todas las noches. Habría deseado que hubiese hombres que hicieran sus veces, pero esto en Talca es un sueño pensarlo. En todas las Yglesias de este pueblo, inclusa la Matriz, se ha tocado piano siempre i han cantado señoritas [...]

Sabe V.P.R. que cuando se ocupa a hombres hai que remunerarlos mui bien; yo que hago tantas novenas durante el año i además los meses del Rosario i de Maria ¿qué deberé hacer? Si con sacrificios pudiera pagar un cantor a tanto al mes ¿podría pagarlo por largas temporadas i para todos los días?... Dejo a la consideracion de V.R. la contestacion. Hacer las distribuciones sin música equivale a no hacerlas; porque no asiste nadie, como ya lo he experimentado. Seria mejor, en tal caso, i mas cu[er]do no pensar en hacer funciones i contentarse con cuidar el convento i decir la Misa rezada.

Respecto a lo que dice el Sr. Cura: "que el Convento tiene quien toque el órgano" no pasa de ser una de tantas exajeraciones bien intencionadas del Sr. Cura. Jamás, por fortuna, ha habido en nuestra Yglesia el menor desorden por causa alguna. Hago notar la circunstancia de que desde 1°. de este mes que hice romería para abrir el Mes del Rosario he tenido Yglesia plena todas las noches i con tal piedad cada uno de los fieles, que puedo decir: estoi edificado. Advierto a V.R. que la Señoría Prier[...] a cuyo cargo está la música, tiene orden expresa de quien suscribe, de no tocar sino piezas mui propias i devotas, lo que se observa con puntualidad.

Fr. Rejinaldo Valenzuela.

Al M.R.P.P Provincial Fr. José Miguel Luco⁶⁰

Es admisible cuestionar por qué, si los censos (ver Tabla 3) indican una cantidad considerable de músicos en Talca, Valenzuela y Luco insisten en la ausencia de ellos, al punto de solicitarlos en Valparaíso o Santiago. Ramos y Martínez destacan en la vida musical en esta ciudad la presencia del director y compositor italiano Rafael Pantanelli, a quien se le atribuye la fundación del Club Musical. Para 1868 señalan la creación de la Sociedad Filarmónica de Artesanos, compuesta por obreros de clase media, con el propósito de reunir aquellos aficionados a las artes (2015: 227, 229). Esta contextualización proporciona indicios de la posible veracidad de las críticas realizadas por Vargas y, por ende, que la contratación de mujeres por parte de Valenzuela se debiera a otras razones no explicitadas.

Las palabras de Valenzuela y Solaguren concuerdan no solo en la escasez de músicos, sino también en el elevado costo que suponía la contratación de hombres respecto de las mujeres. Circunstancia que también ocurría en San Bernardo y Petorca, donde se les pagaban solo cinco o seis pesos mensuales a las cantoras y tocadoras por las funciones ordinarias, comparado con los veinte pesos de los organistas-cantores, o los 50, 100 y 150 pesos que, por ejemplo, se podía

⁵⁷ AAS. FG. Leg. 43b, exp. 54. Parroquia de Petorca. Presupuesto de gastos. 1879. Petorca, noviembre 12 de 1879.

⁵⁸ AAS. FG. Leg. 43b, exp. 54. Parroquia de Petorca. Presupuesto de gastos. 1879. Santiago, noviembre 21 de 1879.

⁵⁹ AAS. FG. Vol. 405. Parroquia de Talca. Oficios. 1839-1886. Talca, enero 27 de 1886, fol. 270r; Talca, octubre 13 de 1886, fol. 274r.

⁶⁰ AAS. FG. Vol. 405. Parroquia de Talca. Oficios. 1839-1886. Santiago, octubre 24 de 1886. Fol. 275r, 276r-276v.

llegar a pagar puntualmente por los músicos de Santiago o Valparaíso. No obstante, la presencia femenina en los conventos de frailes no fue inusual, y esto queda registrado también en los agustinos en Talca (Vera y Cabrera 2011: 731) y, en Santiago, en la Recoleta Dominica (Rondón 1999: 70).

La situación en estas iglesias presenta una aparente contradicción que se manifiesta a partir de la constante preocupación de los curas (Casanova, Solaguren y Vargas) por el cumplimiento de las reformas de la música religiosa y la poca atención de las autoridades eclesiásticas. Todo ello se explica en el artículo 12° de la Pastoral Colectiva. Aunque se prohibía que cantaran las mujeres, excepcionalmente se permitía en las iglesias más pobres y en los lugares que no hubiese cantores. De manera que los prelados podían tolerarlo después de asegurarse que fuese imprescindible y con las medidas necesarias para evitar abusos⁶¹.

Por último, la importancia de la mujer dentro del ámbito religioso se denota en la creación de sociedades de caridad y beneficencia, como se muestra en Melipilla y Talca. Esta proliferación de asociaciones laicas femeninas a mediados del siglo XIX en Chile es significativa en un contexto que, como se ha mencionado, se caracteriza por el auge de la *cuestión social*, el mutualismo y la sociabilidad popular. De modo que estos espacios son un reflejo de los cambios que estaban aconteciendo en el país, con los que no todos los católicos estaban de acuerdo, sobre todo los más conservadores como Agustín Vargas:

Estos padres son los que alientan a las señoras que forman la sociedad de Dolores llegando este mal hasta el punto de haber merecido su presidenta una ovación pública en la plaza de esta ciudad i ser aclamada con estas espresiones "Viva la presidenta de la sociedad laica". Esta señora es el brazo derecho del Padre Valenzuela⁶².

Si bien los estatutos de la Sociedad de Dolores se aprobaron en 1884, tiene su antecedente en 1874. Esto se desprende de un escrito elevado por la "Sociedad de Señoras de Talca" al arzobispo, en forma de presentación⁶³. En ella se menciona a Mariana Silva de Garcés y Deidamia Baeza de Barros, posteriormente elegidas como presidenta y secretaria, respectivamente, de la Sociedad de Dolores. Su principal objetivo era "la caridad a domicilio, proporcionando a los pobres socorros gratuitos de médico, medicinas, alimentos i abrigo"⁶⁴.

Esto nos lleva establecer algunas hipótesis, y es que en este periodo la actividad musical en las parroquias analizadas está un tanto alejada de los cánones eclesiásticos y de las propias reformas. En las zonas periféricas se dieron ciertas condiciones que propiciaron una mayor libertad para contratar mujeres a cargo de la música en las iglesias, más allá del ámbito conventual (Vera 2004a, 2020), sustituyendo así el trabajo que por siglos había sido de hombres como sucede en San Bernardo, Melipilla, Petorca y Talca. Esta praxis en algunas localidades estaba justificada por la ausencia de músicos y la falta de presupuesto, y respondió a una necesidad, pero también a una costumbre asumida socialmente y "aceptada" por las autoridades eclesiásticas, aunque no legitimada. Coincidiendo con Martínez y Ramos, la intervención de las cantoras campesinas en las iglesias parece prefigurar como parte de las prácticas de sociabilidad transmitidas por generaciones hasta la actualidad (2021: 168). En palabras de Tiziana Palmiero "por ser su presencia imprescindible en los ritos y fiesta del calendario religioso campesino" (1998: 774). De manera que la creciente representación femenina en el culto pudo haber sido una preferencia, ligada a la religiosidad popular y a la importancia que alcanzó como figura medular en el contexto rural del Chile central (Becker 2011: 8).

⁶¹ AAS. FG. BE. Tomo IX (1883-1887). p. 753, citado en Cabrera (2016: 282).

⁶² AAS. FG. Vol. 405. Parroquia de Talca. Oficios. 1839-1886. Talca, noviembre 13 de 1886. Fol. 281

⁶³ AAS. FG. Vol. 405. Parroquia de Talca. Oficios. 1839-1886. Talca, octubre 27 de 1874, fol. 313-314v.

⁶⁴ AAS. FG. Vol. 405. Parroquia de Talca. Oficios. 1839-1886. Talca, agosto 1 de 1884, fol. 400-404.

4. EL EMPLEO DEL PIANO Y OTROS INSTRUMENTOS PROHIBIDOS

El incumplimiento del movimiento reformista, por parte de algunas iglesias en Chile, no se debió solo a la presencia femenina, sino que coexistieron varios factores, entre ellos, el empleo de instrumentos prohibidos por la Iglesia, especialmente del arpa, guitarra y piano. Tal es el caso de Melipilla en 1876, donde Francisco Solaguren expone: “en cuanto recibí la comunicación de V.S. puse en conocimiento del padre comendador de la Merced el contenido de ella. No se ha dignado contestarme hasta esta hora, pero supe anoche que se había suspendido en la novena el añadido de la arpa i guitarra”⁶⁵. Si conectamos esto con las descripciones anteriores del propio párroco acerca de la participación de las mujeres en todas las iglesias del pueblo, es muy probable que ellas, además, interpretaran estos instrumentos.

Años antes, en Talca, también se verifica el empleo del arpa, la guitarra y el piano como parte del culto. En 1863, el cura Miguel Rafael Prado, fundador del Seminario San Pelayo (Ramos, 2012: 96), se refiere a los abusos durante las misas de aguinaldo en la festividad de Pascua, porque se canta “con arpa y guitarra” y, además, “[algunos fieles] se lamentaban de ver convertidos los templos del Señor en tabernas”. Al respecto, Prado argumenta que generalmente la multitud atraída por tales cantos “no va al templo animada del espíritu cristiano sino solo con el fin de divertirse, y tanto más cuanto que todavía se permite los pitos y otros instrumentos que dan orijen a tantos desórdenes. Tambien se hace uso de la lengua vulgar para estas canciones durante el Santo Sacrificio o estando patente la Majestad”⁶⁶.

El empleo de repertorios en lengua vernácula durante los actos litúrgicos, (en la misa y en los oficios divinos) no está alejada de lo que ya sucedía en la Colonia. Basta recordar, como bien afirma Omar Morales, el rol que ejercieron los villancicos paralitúrgicos en Hispanoamérica en la celebración de las misas de aguinaldo, noche de Pascua de Navidad, Corpus Christi y fiestas marianas (2021: 60). En este sentido, los aportes investigativos de José Miguel Ramos han dado a conocer la existencia de un corpus musical religioso en Talca compuesto por obras del Seminario Agustino, el convento de Santo Domingo, la orden de las Mercedarias terciarias y el Seminario de San Pelayo (2012: 36).

Aunque Ramos no abunda acerca del repertorio conservado, de modo que no se puede determinar qué tipo de obras se interpretaron en estos templos, sí estudia el corpus musical de la iglesia del Hospicio de Talca, donde menciona un villancico de José Bernardo Alzedo. Desde esta perspectiva, la reconocida investigadora, folklorista y compositora Margot Loyola afirma que: “El religioso ha sido uno de los ámbitos en que la tonada ha tomado parte, siendo antiguamente muy común que después de las novenas campesinas se cantaran tonadas al Niño Dios y no villancicos, como erróneamente se ha afirmado en la actualidad” (2006: 33). Esta observación confirma la presencia de repertorios en castellano en determinadas festividades.

La celebración de las misas de aguinaldo se concibe como una costumbre que desde siglos anteriores se venía dando en Chile y otras partes de América. Esto queda registrado en los diferentes sínodos y circulares por parte de los obispos en 1763, 1838 y 1846. En todos se exhortaba a la prohibición de aquellos aspectos que conllevaran al desorden (Vera y Cabrera 2011: 769). Las censuras del uso de instrumentos como pitos y de similares sonoridades eran reiteradas continuamente, pues en 1846 Valdivieso prohibió al párroco de la iglesia de San Saturnino, en Santiago, los pifanos y otros instrumentos que imitasen a los pájaros o animales cuadrúpedos (Salinas 2000: 55).

Por otro lado, el uso de la guitarra y el arpa no es tampoco algo exclusivo de este periodo, por el contrario, representa otra de las tradiciones que desde la colonia se observa en las instituciones religiosas chilenas, interpretadas por hombres y mujeres (Fahrenkrog 2006; Martínez y Ramos 2015; Vera 2020; Vera y Cabrera 2011). Esta praxis que perduró en el tiempo,

⁶⁵ AAS. FG. Vol. 393. Parroquia de Melipilla. Oficios 1832-1897. Melipilla, noviembre 12 de 1876

⁶⁶ AAS. FG. Volumen 405. Parroquia de Talca. Oficios. 1839-1886. Talca, diciembre 15 de 1863, fol. 171.

según consta en el edicto firmado por Mariano Casanova el 26 de agosto de 1895, en el cual se prohíbe la ejecución de pianos, bandurrias, guitarras y bandolines en el culto⁶⁷.

Sin embargo, en el caso de las ciudades periféricas, esto podría estar relacionado también con las tradiciones populares heredadas de siglos anteriores. Es decir, es sabido que las chinganas y ramadas en el siglo XIX proliferaron, especialmente en las zonas rurales del centro del país, dentro de las celebraciones en Navidad, Cuaresma y Corpus Christi (Purcell 2000: 38), siendo una de sus principales características la música de cantoras que se acompañaban con arpa y guitarra (Pereira 1941: 88). Las quejas de los párrocos por los desórdenes que se producían en las chinganas y ramadas se evidencian en las visitas parroquiales en San Juan Bautista de Malloa (1854) y La Navidad, en Pelarco (1856)⁶⁸. Por estas razones es lógico que, en dicho contexto, Prado vinculase el empleo de la guitarra y el arpa con el ambiente profano, las tabernas y la diversión. Dada la práctica común en la época, es muy probable que en estas celebraciones los músicos circularan entre los espacios religiosos y profanos.

Estas no son las únicas infracciones que se cometían en Talca, pues como se ha mencionado, en 1886 Vargas recriminó al prior del convento dominico por el empleo del piano y el canto de señoritas⁶⁹. Esto quebrantaba el artículo 15° de la Pastoral Colectiva (1885) que prohibía “los instrumentos demasiado ruidosos como címbalos, cajas, tambores i otros, así como también el pianoforte”⁷⁰. Sin embargo, esta situación sucedía en “todas las Yglesias de este pueblo, inclusa la Matriz”⁷¹. El testimonio del prior solo confirma un fenómeno generalizado a mediados del XIX, denominado por Víctor Rondón como la “salonización del espacio sagrado” (1999: 72). En otras palabras, el piano y también su repertorio se trasladó al templo, interpretado generalmente por mujeres. Aunque en principio las reformas religiosas se intentan aplicar en la mayoría de las iglesias de la arquidiócesis, los arzobispos son conscientes de las necesidades y precariedades que algunas tenían para cumplir dicho cometido. Por tal razón, en las circulares de 1873 y en 1885, e incluso años antes con la amonestación a la Priora de las Rosas, en 1865, se observan ciertas licencias para las parroquias del campo y sin recursos (Izquierdo 2013: 147).

En esta misma línea se menciona el piano ligado a la docencia en los monasterios de Santiago y Chillán (Ramos *et al.* 2018; Vera 2007), así como en Talca, en el convento del Buen Pastor. En 1866, se solicitó una excepción de las reglas de clausura para que una profesora pudiera enseñar “dos o tres veces por semana a dar lecciones de piano a una postulante que ya tenía principios”⁷². Lo anterior coincide con las afirmaciones de Alejandro Vera acerca de la presencia del piano en los conventos a mediados del siglo XIX, supliendo progresivamente la función del clave y clavicordio, ya fuese en la enseñanza del teclado de los novicios y religiosos, o como sustituto del órgano en el culto (2004b: 20).

CONCLUSIONES

Esta primera aproximación al estudio de la actividad musical en las iglesias de la arquidiócesis santiaguina ha conducido al establecimiento de hipótesis que merecen ser profundizadas, corroboradas o contrastadas en investigaciones posteriores. Se verifican distintos niveles de periferia dependiendo del desenvolvimiento socioeconómico de las parroquias, más que por su distancia respecto del centro urbano (Santiago), aunque sin excluir tampoco este factor. Esto se observa: 1) en las instituciones con recursos suficientes para contratar mensualmente a

⁶⁷ AAS. FG. BE. Tomo XIII (1895-1897). p. 216. 26 de agosto de 1895, citado por Cabrera (2016: 292)

⁶⁸ AAS. FG. Vol. 191. Visita del Ilmo. S. Valdivieso a las parroquias de la arquidiócesis. 1853-1857. Visita de la parroquia San Juan Bautista de Malloa. Año de 1854; Visita de la parroquia de Pelarco. Año 1856.

⁶⁹ AAS. FG. Vol. 405. Parroquia de Talca. Oficios. 1839-1886. Talca, enero 27 de 1886

⁷⁰ AAS. FG. BE. Tomo IX (1883-1887). p. 755.

⁷¹ AAS. FG. Vol. 405. Parroquia de Talca. Oficios. 1839-1886. Santiago, octubre 24 de 1886, fol. 275.

⁷² AAS. FG. Vol. 405. Parroquia de Talca. Oficios. 1839-1886. Talca, diciembre 24 de 1866, fol. 222.

organistas-cantores; 2) aquellas que anualmente establecían un presupuesto para los gastos de música y canto, e incluso podían invertir en músicos que viajaban desde Santiago o Valparaíso, a pesar del alto costo que conllevaba; y 3) las iglesias más pobres que, dada su escasez de recursos, admitían la participación femenina como mano de obra barata. Esta subalternidad incentiva una realidad periférica donde la praxis de la mujer a cargo de la música deja de ser aislada, vinculada históricamente a espacios conventuales (femeninos y masculinos), para insertarse en el contexto musical religioso secular de determinadas ciudades, como San Bernardo, Melipilla, Petorca y Talca.

Por una parte, algunas instituciones en Chile establecieron puntos de contacto con el movimiento reformista litúrgico-musical de la segunda mitad del siglo XIX, tal y como ocurrió en otros países de Europa y América. Por otra, las estrategias que se introdujeron en cada uno de estos países e incluso las particularidades socioeconómicas y culturales de las ciudades, pueblos y zonas rurales proporcionan algunos indicios de distinción entre ellas. En tal sentido, cobran importancia aquellos elementos que denotan un imaginario social en las tradiciones populares del Chile central que influyen en la actividad musical religiosa, entre ellas la presencia de las cantoras campesinas, el uso del arpa y guitarra vinculado a la religiosidad popular, misas de aguinaldo y mes de María, así como las chinganas y ramadas.

No obstante, son muchos aspectos que todavía faltan por investigar como, por ejemplo, el repertorio, las cofradías religiosas, la identificación de los músicos conocidos y no tan conocidos que han sido mencionados en el artículo (Vicente Carrasco, José del F. Coch, Moisés Lara, Rafael O’Rian, Bacilio Pérez, Rivero, Sarmiento y Varas), así como un estudio más profundo acerca de las mujeres en su rol de intérpretes, directoras, cantoras y compositoras en el ámbito religioso durante la etapa abordada. Finalmente, este trabajo abre nuevos caminos que aún faltan por recorrer en los cuales, hasta el momento, muy poco se había indagado.

FUENTES CONSULTADAS

1866. *Censo General de la República de Chile* levantado el 19 de abril de 1865. Santiago de Chile: Imprenta Nacional.

1876. *Censo General de la población de Chile* levantado el 19 de abril de 1875. Valparaíso: Imprenta del Mercurio.

1889. *Censo General de la población de Chile* levantado el 26 de noviembre de 1885. Valparaíso: Imprenta de La Patria.

1896. *Censo General de la República de Chile* levantado el 28 de noviembre de 1895. Santiago de Chile: Imprenta y Encuadernación Barcelona.

BIBLIOGRAFÍA

BAKER, GEOFFREY

2020 *Armonía dominante. Música y sociedad en el Cusco colonial* (ebook). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

BECKER, GUADALUPE

2011 “Las mujeres en la música chilena: diálogos entrecruzados con el poder”, *Trans-Revista Transcultural de Música*, 15, pp. 1-27.

BERMÚDEZ, EGBERTO

2020 “Church Music in Colombia, 1550–1950. Performance and Education”, *Chiesa, Musica e Interpreti*, (septiembre), 207-281.

BOURDIEU, PIERRE

- 1989 "El espacio social y la génesis de las clases", *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas* III, 7 (septiembre), pp. 27-55.

BUSTILLO, ANNIA

- 2006 "José Ildefonso Jimeno de Lerma. Acercamiento biográfico y catálogo de su obra". Trabajo de Fin de Máster, Universidad de Valladolid. Profesores tutores: María Antonia Virgili.

CABRERA SILVA, VALESKA PAZ

- 2016 "La reforma de la música sacra en la Catedral Metropolitana de Santiago de Chile (1850-1939)". Tesis para optar al grado de doctor, Universidad de Salamanca. Profesores tutores: José Máximo Leza Cruz y Alejandro Vera Aguilera.

CLARO VALDÉS, SAMUEL

- 1979 "Música catedralicia en Santiago durante el siglo pasado", *Revista Musical Chilena*, XXIII/148, pp. 7-36.

CONCHA CONTRERAS, MARÍA INÉS

- 2007 *La sede episcopal de Santiago de Chile a mediados del siglo XIX: Aspectos de la vida cristiana a través de las visitas pastorales*. Valparaíso: Universidad Católica de Valparaíso.

DOWDING, KEITH

- 2013 "Collective action problem", *Encyclopedia Britannica*, 7 (marzo). Disponible en: <https://www.britannica.com/topic/collective-action-problem-1917157> [acceso: 20 enero de 2023].

FAHRENKROG, LAURA

- 2006 "El arpa en Santiago de Chile durante la Colonia". Tesis para optar al grado de Licenciado en Música. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile. Profesor guía: Alejandro Vera.

GARCÍA AHUMADA, ENRIQUE

- 2011 "La educación católica en un siglo de secularización de la cultura", *Historia de la Iglesia en Chile, Los nuevos caminos: la Iglesia y el Estado*. Marcial Sánchez (director). Santiago de Chile: Editorial Universitaria, pp. 143-227.

GREZ TOSO, SERGIO

- 1995 *La "cuestión social" en Chile ideas y debates precursores (1804 - 1902). Fuentes para la Historia de la República*. Volumen VII. Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.

IZQUIERDO KÖNIG, JOSÉ MANUEL

- 2013 *El Gran Órgano de la Catedral de Santiago de Chile. Música y modernidad en una ciudad republicana (1840-1860)*. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile.

- 2022 *Filarmónicos y Patriotas. Compositores latinoamericanos en tiempos de independencias (1800-1850)*. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile.

LOYOLA, MARGOT.

- 2006 *La Tonada: testimonios para el futuro*. Valparaíso: Universidad Católica de Valparaíso.

MADRID, ALEJANDRO LUIS

- 2009 "¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier", *Trans-Revista Transcultural de Música*, 13. Disponible en <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/2/> [acceso: 20 de enero de 2023].

MATUS GONZÁLEZ, MARIO

- 2009 "Precios y salarios reales en Chile durante el ciclo salitrero, 1880-1930". Programa Interuniversitario de Historia Económica, Universidad de Barcelona. Profesores tutores: Jordi Maluquer de Motes, Carles Sudria Triay

MARÍN LÓPEZ, MIGUEL ÁNGEL

- 2014 "Contar la Historia desde la periferia: Música y ciudad desde la musicología urbana", *Neuma*, VII/2, pp. 10-30.

MARTÍNEZ, GONZALO Y JOSÉ MIGUEL RAMOS

2015 "Nuevos antecedentes para el estudio de arpa en la periferia colonial chilena", *Revista Musical Chilena*, LXIX/224 (julio-diciembre), pp. 125-141.

2021 "La cantora campesina, el mingaco y las faenas agrícolas: contrapunto entre el presente y el pasado", *Rívar*, VIII/22 (enero), pp. 163-178.

MORALES ABRIL, OMAR ALÍ

2021 "Teatralización de villancicos paralitúrgicos del siglo XVII en Hispanoamérica: una propuesta metodológica para análisis de rasgos de teatralidad". Tesis para optar al grado de Doctor. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Profesores guías: Javier Marín López, Miriam Escudero Suástegui y Lénica Reyes Zúñiga

PALMIERO, TIZIANA

1998 "El Rol de la Cantora en la Sociabilidad Chilena", *III Congreso Chileno de Antropología*. Temuco: Colegio de Antropólogos de Chile A. G.

PERDIGÓN, FRANCESCA

2012 "Las misas de Cratilio Guerra Sardá (Santiago de Cuba, 1835-1896)". Trabajo de Fin de Máster, Universidad de Valladolid. Profesora tutora: Miriam Escudero Suástegui.

PEREIRA SALAS, EUGENIO

1941 *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria.

PRIETO DEL RÍO, LUIS FRANCISCO

1922 *Diccionario biográfico del Clero secular de Chile 1535-1918*. Santiago de Chile: Imprenta Chile.

PURCELL, FERNANDO

2000 *Diversiones Juegos populares. Formas de sociabilidad y crítica social. Colchagua, 1850-1880*. Santiago de Chile: Dirección de bibliotecas, archivos y museos.

RAMOS FUENTES, JOSÉ MIGUEL

2012 "Música y sociedad en Talca antes del Concilio Vaticano II: una aproximación histórico-social (1857-1916)", *Espacio Regional*, 1/9 (enero-junio), pp. 93 - 107.

RAMOS FUENTES, JOSÉ MIGUEL Y GONZALO MARTÍNEZ

2014 "Transgresión y persistencia: la represión de las manifestaciones musicales profanas en los espacios religiosos de la periferia chilena. Siglos XVI-XIX", *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, IX/2 (julio-diciembre), pp. 147-167.

2015 "Música, sociedad y modernidad: La vida artística de la ciudad de Talca en torno a sus teatros y corporaciones filarmónicas durante la temprana República (1837-1874)", *Universum*, XXX/1, pp. 217- 231.

RAMOS FUENTES, JOSÉ MIGUEL, GONZALO MARTÍNEZ, SANTIAGO RUIZ TORRES Y DAVID ANDRÉS FERNÁNDEZ

2018 "El fondo musical del colegio franciscano de Chillán (Chile, siglo XIX): descripción y contextualización histórica de un corpus musical inédito", *Universum*, XXXIII/2, pp.149-169.

RIVEROS, LUIS

1987 "Evolución de los precios en el siglo XIX", *Estudios Públicos*, 27 (junio), pp. 257-292.

RONDÓN, VÍCTOR

1999 "Música y cotidianidad en el Convento de la Recoleta Dominicana de Santiago de Chile en la primera mitad del siglo 19", *Revista Musical Chilena*, LIII/192 (julio-diciembre), pp. 47-74.

SALINAS ARANEDA, CARLOS

2011 "Las relaciones Iglesia-Estado en Chile en el siglo XIX", *Historia de la Iglesia en Chile. Los nuevos caminos: la Iglesia y el Estado*. Marcial Sánchez (director). Santiago de Chile: Editorial Universitaria, pp. 231-277.

SALINAS CAMPOS, MAXIMILIANO

- 2000 “¡Toquen flautas y tambores!: Una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI-XX”, *Revista Musical Chilena*, LIV/193 (enero-junio), pp. 45-82.

STUVEN, ANA MARÍA

- 2008 “El ‘Primer Catolicismo Social’ ante la cuestión social: un momento en el proceso de consolidación nacional”, *Teología y Vida*, XLIX/3, pp. 483-497.

VERA AGUILERA, ALEJANDRO

- 2004a “La música en el convento de La Merced de Santiago de Chile en la época colonial”, *Revista Musical Chilena*, LVIII/201 (enero-julio), pp. 34-52.
- 2004b “La capilla musical de la Catedral de Santiago de Chile y sus vínculos con otras instituciones religiosas: nuevas perspectivas y fuentes musicales para su estudio (ca. 1780 - ca. 1860)”, *Resonancias*, 14 (mayo), pp. 13-28.
- 2007 “En torno a un nuevo corpus musical en la Iglesia de San Ignacio: música, religión y sociedad en Santiago (1856-1925)”, *Revista Musical Chilena*, LXI/208 (julio-diciembre), pp. 5-36.
- 2020 *El dulce reato de la música. La vida musical en Santiago de Chile durante el periodo colonial*. La Habana/Santiago de Chile: Casa de las Américas, Universidad Católica de Chile.

VERA AGUILERA, ALEJANDRO Y DAVID ANDRÉS FERNÁNDEZ

- 2018 “Cantar a Dios desde la periferia. Algunos aspectos de la práctica del canto llano en la catedral de Santiago de Chile (1721-1840)”, *Boletín Música*, 50, pp. 3-25.

VERA AGUILERA, ALEJANDRO Y VALESKA CABRERA

- 2011 “De la orquesta catedralicia al canto popular: la música religiosa durante el primer centenario de la república”, *Historia de la Iglesia en Chile, Tomo III, Los nuevos caminos y el estado*. Marcial Sánchez Gaete (director). Santiago de Chile: Editorial Universitaria, pp. 732-733.

VERA MALHUE, FERNANDA Y JOSÉ MANUEL CONTRERAS STOLTZE

- 2013 “Educación y praxis musical en el Seminario Pontificio Mayor de Santiago [1845-1940]. Un reflejo de la sociedad de su época”. Seminario para optar al título de Profesor Especializado en Teoría General de la Música. Chile: Universidad de Chile. Profesor tutor: Víctor Rondón.

VERA MALHUE, FERNANDA (ED.)

- 2015 *Catálogo Fondo Musical Seminario Pontificio Mayor de Santiago*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

VERDUGO CAVIERES, CLAUDIO

- 2008 *Historia y devoción a la Virgen del Carmen Madre y Reina de Chile, Patrona y Generala Jurada de las Fuerzas Armadas y de Orden*. Santiago de Chile: Obispado Castrense de Chile.

*Historia de la ópera y publicaciones periódicas.
Avances en el conocimiento acerca de fuentes
hemerográficas para el estudio de la lírica en Buenos
Aires (1870-1910)*

*History of Opera and Periodicals. Advances in the Knowledge of
Hemerographic Sources for the Study of Lyric Music in Buenos
Aires (1870-1910)*

por

José Ignacio Weber
Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad de Buenos Aires, Argentina
jiweber@uba.ar

Yanet Hebe Gericó
Instituto de Estudios Musicales, Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes, Universidad
Nacional de San Juan, Argentina
yanetgerico@gmail.com

Pedro Augusto Camerata
Instituto de Artes del Espectáculo “Raúl Castagnino”, Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad de Buenos Aires, Argentina
pedroacamerata@gmail.com

Durante el último cuarto del siglo XIX los espectáculos líricos ocuparon un lugar central entre los consumos culturales en la ciudad de Buenos Aires. Es esperable que una vigorosa prensa especializada haya acompañado al desarrollo de los géneros de teatro musical. Sin embargo, tal conjetura se topa con una realidad elusiva: conocemos un puñado de títulos, mayormente conservados en colecciones incompletas. El presente trabajo evalúa los avances en el conocimiento de las fuentes periódicas que disponemos para el estudio de la actividad lírica entre 1870 y la primera década del siglo XX. Dichas fuentes interesan como documentos históricos valiosos y como objetos de estudio en sí mismos, ya que la prensa especializada cumplió un rol esencial en la industria teatral local y transnacional. Para esto, en primer lugar, presentamos una actualización de los estudios histórico-musicales sobre y a partir de fuentes hemerográficas en Argentina desde la aparición de la *Guía de revistas de música de la Argentina* (Donozo 2009) hasta el presente. Luego, mostramos los resultados del trabajo realizado en distintos archivos —Biblioteca Nacional, Teatro Colón, Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” y

repositorios en línea—, mediante un panorama de las publicaciones periódicas pertinentes para el estudio del teatro musical en Buenos Aires entre 1870 y 1910.

Palabras clave: Historia de la música; Hemeroteca; Revistas; Historia del periodismo; Crítica musical.

During the last quarter of the nineteenth century, lyrical performances occupied a central place within the cultural consumption in Buenos Aires. It is to be expected that a vigorous specialized press would have accompanied such a development of the genres of musical theatre. However, such a conjecture runs up against an elusive reality: we know only a handful of titles, primarily preserved in incomplete collections. This paper evaluates the progress made in the knowledge of periodical sources available for the study of lyrical activity between 1870 and the first decade of the 20th century. These sources are of interest as valuable historical documents and objects of study in their own right, since the specialized press played an essential role in the local and transnational theatre industry. First, we present an update of music history studies on and from periodical sources in Argentina, from the appearance of the Guía de revistas de música de la Argentina (Donozo 2009) up to the present. Then, we show the results of researching work carried out in different archives —Biblioteca Nacional, Teatro Colón, Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” and online repositories— through an overview of periodicals relevant to the study of musical theatre in Buenos Aires between 1870 and 1910.

Keywords: Music history; Periodicals archive; Magazines; History of journalism; Music Criticism.

... ¿Qué dirán los futuros historiadores argentinos cuando estudien nuestra época y sepan cuán poderosa y multiplicada era nuestra prensa, pero no encuentren Archivo ni Biblioteca donde poder consultarla? (Quesada 1883: 101).

Introducción

Entre fines del siglo XIX y comienzos del XX los espectáculos líricos ocuparon un lugar central entre los consumos culturales de la ciudad de Buenos Aires (cf. Rosselli 1990, Pasolini 1999, Cetrangolo 2015, Paoletti 2020)¹. Esa actividad teatral era motivo de orgullo para los residentes y un fenómeno digno de nota para los visitantes, ya sea que lo juzgaran positiva o negativamente. Los testimonios son innumerables; las siguientes citas ilustran la variedad y amplitud de la oferta, la actitud del público y la constancia a lo largo del tiempo:

Con relación á teatros, el género que aquí tiene más aceptación es la música cantada, y por eso es que la ópera italiana goza de una protección ilimitada aunque no absoluta, debido á la competencia de otros espectáculos de índole igual ó parecida. Se sostienen generalmente en la temporada de invierno y primavera hasta cuatro y cinco compañías actuando á la vez, y ellas son de ópera, de zarzuela ó de opereta (Dávila 1886: 190-1).

El capítulo relativo a los teatros, constituye una de las faces más amenas y, al propio tiempo, más brillantes de la vida de Buenos Aires, porque, por la cantidad y por la calidad de los espectáculos que en ellos se representan, pocas ciudades aventajan á la capital argentina en este sentido (*Anuario estadístico de la ciudad de Buenos Aires* 1901: XXIX).

¹ Resultados parciales de este trabajo fueron leídos en el Simposio “Las publicaciones periódicas en la historia de la música en Argentina (1880-1916)”, que se presentó en las XV Jornadas Estudios e Investigaciones “Imagen, patrimonio e historia”, organizadas en noviembre de 2022 por el Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró” (FFyL-UBA). El presente estudio fue realizado en el marco de los proyectos “La música en las revistas culturales de la hemeroteca del Instituto Payró (1890-1930)” (ITHA-FFyL-UBA) dirigido por el Dr. José Ignacio Weber e “Historias socioculturales del acontecer musical de la Argentina (1890-2000) (IAE-FFyL-UBA)” dirigido por la Dra. Silvina Luz Mansilla. Los autores de este artículo son parte del Instituto per lo studio della Musica Latino Americana (IMLA, Padua) que dirige el Dr. Aníbal Cetrangolo.

En Buenos Aires, el abonado es absolutamente ecléctico. No tiene preferencias. Ya sea ópera, ópera-comique, comedia o drama, va a donde esté de moda ir, y no le importa si es Rossini o Wagner quien está en el cartel, al igual que no le importa si es Antoine o Coquelin quien actúa (Mariposa 1909: 107; tr. propia)².

Es esperable que tal desarrollo de los géneros de teatro musical fuera acompañado por una vigorosa prensa especializada. Sin embargo, tal conjetura se topa con una realidad elusiva: conocemos un puñado de títulos, mayormente conservados en colecciones incompletas. Los panoramas disponibles reflejan estas dificultades; basta consultar el período aquí abordado en la *Guía de revistas de música de la Argentina* (Donozo 2009) para hacerse una idea³. De las cuatrocientas treinta y una revistas mencionadas, sólo veintiséis aparecieron entre 1870 y 1910; y de estas, tan solo nueve fueron consultadas y fichadas, las restantes se conocieron mediante referencias en bibliografía secundaria (ver Tabla 1). Este desacople parece anómalo si lo contrastamos con la vasta producción hemerográfica de aquellos años (cf. Malosetti y Gené 2009, Szir 2009a, Artundo 2008, 2022, Bertagna 2009, Roman 2010, Sergi 2012) que en otras oportunidades calificamos, en referencia a la prensa étnica italiana, como explosiva (Weber 2018)⁴.

Por lo tanto, en el presente trabajo realizamos una evaluación de los avances en el conocimiento de las fuentes periódicas para el estudio de la actividad lírica entre el último cuarto del siglo XIX y la primera década del XX. Dichas fuentes son documentos históricos valiosos y objetos de estudio en sí mismos, ya que la prensa especializada cumplió un rol en la industria teatral local y transnacional (cf. Donozo 2012: 16). Leandro Donozo define el objeto “revistas de música” como “[...] publicaciones seriadas impresas que incluyen exclusivamente o en su mayor parte textos sobre la música y sus diferentes aspectos, géneros y problemáticas” (2009: 17)⁵. Entre las fuentes consideradas en este estudio, tales revistas son pertinentes. Sin embargo, no adoptamos la misma denominación, ya que incluimos publicaciones periódicas que, sin tratar centralmente lo musical, abordaron la vida teatral de la ciudad como uno más de sus intereses⁶. Este criterio incluye documentos oficiales de tirada serializada, revistas satíricas y otras. Quedan excluidos en esta oportunidad los diarios, todos con columnas teatrales con firmas importantes:

² “A Buenos Aires, l’abonné est absolument éclectique. Il n’a aucune préférence. Que ce soit opéra, opéra-comique, comédie ou drame, il va partout où il est de mode d’aller, et peu lui importe que ce soit Rossini ou Wagner qui soit à l’affiche, de même qu’il ne se préoccupe guère si c’est Antoine ou Coquelin qui joue”.

³ La *Guía de revistas de música de la Argentina* (Donozo 2009) fue elaborada, principalmente, a base de las existencias del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, la Biblioteca Nacional, la biblioteca de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina y el Archivo Gourmet Musical. Para cada título indizado, presenta datos ordenados según una ficha *ad hoc*; además, contiene tres índices: de publicaciones por año, onomástico y de editoriales e instituciones. Hasta hoy, es la referencia más completa acerca de la materia.

⁴ Según Mazziotti (1985), en el ámbito de las revistas sobre teatro nacional se produjo un auge entre las décadas de 1910 y 1930, período de apogeo de los géneros de teatro popular. El artículo citado rastrea varios títulos, muchos de estos resultan de interés para la presente investigación.

⁵ También son pertinentes aquí las características de las “revistas teatrales” que propone Mazziotti para el período entre 1910 y 1930: “(...) son producto del crecimiento e institucionalización de lo teatral, del surgimiento de un periodismo y una industria cultural fuertes, de la conformación de un campo intelectual que se caracteriza por la profesionalización del escritor, etc. Además, constituyen una modalidad cultural que se alimenta del teatro popular, que, por generar nexos de comunicación tan fuertes con el espectador, posibilita el ingreso en otro circuito de comunicación como lo es el periodístico” (1985: 78-79).

⁶ Entre otros motivos, estas publicaciones no especializadas interesan porque, como señala Velásquez, en las referencias al teatro musical los cronistas “asumían sus posturas influenciados por asuntos religiosos, morales o literarios” (2013: 15).

Enrique Frexas y Mariano Barrenechea en *La Nación*, Evaristo Gismondi en *La Prensa*, Giacomo De Zerbi y Vincenzo Di Napoli-Vita en *La Patria degli Italiani*, etcétera⁷.

Para esto, dividimos el ensayo en dos partes. Primero, presentamos una actualización de los estudios histórico-musicales acerca de las fuentes hemerográficas en Argentina desde la aparición de la *Guía de revistas de música de la Argentina* (Donozo 2009) hasta el presente. Luego, ponemos a disposición el trabajo de archivo realizado en diversos repositorios. En este último apartado trazamos un panorama de publicaciones periódicas pertinentes para el estudio del teatro musical en Buenos Aires entre 1870 y 1910. De este modo, esperamos avanzar en la descripción de fuentes de un período de intensa actividad, pero cuyos documentos hemerográficos son escasamente conocidos y, al mismo tiempo, proponer algunas hipótesis de lectura ordenadoras de las mismas.

1870-1879	<ol style="list-style-type: none"> 1. <i>La Escena</i> (1874) —1 número fichado— 2. <i>La Gaceta Musical</i> (1874-1887) —341 números fichados— 3. <i>La Revista Teatral</i> (1875) —4 números fichados— 4. <i>El Correo de las Niñas</i> (1876) 5. <i>La Ilustración Argentina</i> (1876) 6. <i>Música y Declamación</i> (1876) 7. <i>La Crónica Teatral</i> (1877) —9 números (no fichados)— 8. <i>El Álbum Musical</i> (1878) 9. <i>El Artista</i> (II) (1878) —1 número fichado— 10. <i>La Orquesta</i> (1878) 11. <i>La Aurora</i> (1879) —2 números (no fichados)—
1880-1889	<ol style="list-style-type: none"> [2. <i>La Gaceta Musical</i> (1874-1887)] [11. <i>La Aurora</i> (1879)] 12. <i>El Mundo Artístico</i> (1881) 13. <i>Mefistófeles</i> (1882) 14. <i>El Nuevo Figaro</i> (1882) 15. <i>Álbum Musical Argentino</i> (1884) —1 número fichado— 16. <i>El Arte</i> (1884) 17. <i>El Nuevo Correo de las Niñas</i> (1884) —1 número fichado— 18. <i>La Vida Porteña</i> (1884) —1 número fichado— 19. <i>La Crónica Musical</i> (1885)
1890-1899	<ol style="list-style-type: none"> 20. <i>El Mundo del Arte</i> (1891-1895) —113 números fichados— 21. <i>Memoria del Conservatorio de Música de Buenos Aires</i> (1894) 22. <i>La Revista Teatral</i> (II) (1898)
1900-1910	<ol style="list-style-type: none"> 23. <i>Bibelot</i> (1903) 24. <i>Armonía</i> (1905) —8 números fichados— 25. <i>Música</i> (1906-1907) 26. <i>La Revista Artística y Teatral de Buenos Aires</i> (1907)

Tabla 1: síntesis de las revistas de música del período 1870-1909 relevadas en Donozo (2009) ordenadas por décadas

⁷ Como se verá, estos prestigiosos críticos estuvieron estrechamente vinculados a los proyectos de distintas revistas aquí estudiadas.

Materiales y métodos

En primer lugar, realizamos una actualización bibliográfica que toma como punto de partida la aparición de la *Guía de revistas de música de la Argentina* (Donozo 2009), el esfuerzo más exhaustivo de sistematización del conocimiento de fuentes hemerográficas hasta el día de hoy (ver Tabla 1). Para ello, contextualizamos los estudios sobre publicaciones periódicas realizados desde la historia de la música como continuación del interés abierto por estos objetos en la historiografía general, la historia de la literatura, del arte y del teatro. Luego, nos concentramos en los estudios realizados desde la musicología histórica y, después, en el particular período propuesto, entre el último cuarto del siglo XIX y la primera década del XX.

Más adelante, presentamos el resultado del trabajo de archivo realizado en la Biblioteca Nacional “Mariano Moreno”, la biblioteca del Teatro Colón, el Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de la Pontificia Universidad Católica Argentina —todos estos situados en la ciudad de Buenos Aires— y repositorios en línea. De este modo, se espera completar la información del período 1870-1910 acerca de algunas de las revistas incluidas en la *Guía de revistas de música de la Argentina* (Donozo 2009), así como indicar otras que no fueron detectadas al momento de la confección de dicha guía o no cumplían los criterios de inclusión pero que juzgamos relevantes para el estudio de la actividad lírica en la Argentina. Por esto, la descripción de las publicaciones sigue los criterios diseñados por Leandro Donozo⁸.

Desde la aparición de la *Guía...*, diferentes archivos y bibliotecas han avanzado en sus políticas de digitalización y apertura de acervos hemerográficos. Vemos dos tendencias en este proceso. Una en la que cada institución, ya sea pública o privada, facilita el acceso a su patrimonio con distintas herramientas e interfaces de consulta. La otra busca centralizar, en un solo instrumento heurístico, colecciones provenientes de diversos acervos e instituciones, como el *Répertoire international de la presse musicale* (RIPM) o el Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA)⁹. Para esta investigación consultamos las colecciones digitales de la Biblioteca Nacional “Mariano Moreno”¹⁰; el repositorio digital de la Academia Nacional de la Historia¹¹; la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España¹²; el sitio Revistas Culturales 2.0 de la Universidad de Tubinga, que provee una interfaz de búsqueda para las colecciones de revistas del Instituto Ibero-Americano de Berlín¹³; y el sitio The Internet Archive que reúne materiales

⁸ Las fichas estarán disponibles para su consulta en el sitio del Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró” (FFyL-UBA). <http://payro.institutos.filo.uba.ar/> [acceso: 8 de diciembre de 2024].

⁹ Otros ejemplos son la base de datos del Istituto per lo Studio della Musica Latinoamericana que puede consultarse en su versión beta: <https://pric.unive.it/progetti/lopera-migrante/home> [acceso: 8 de diciembre de 2024]; y el proyecto que busca centralizar recursos digitales sobre revistas culturales y artísticas: el Global Journal Portal del programa Global Art and Cultural Periodicals del área de estudios “Global History of Art” del National Institute of Art History (INHA) de París: <https://sismo.inha.fr/s/en/page/welcome> [acceso: 8 de diciembre de 2024].

¹⁰ <https://catalogo.bn.gov.ar/F/?func=find-m> [acceso: 8 de diciembre de 2024]. Allí encontramos ejemplares de *La Crónica Teatral* (1877), *La Aurora* (1879-1881), *El Mundo Artístico* (1881-1887), *Mefistófeles* (1882), *La Vida Porteña* (1884), *Il Vessillo dell'Arte* (1893), *Guignol* (1902-1903), *Don Quijote Moderno* (1903-1905) y *La Vita* (1909).

¹¹ <http://repositorio.anh.org.ar> [acceso: 8 de diciembre de 2024]. Contiene la revista *El Teatro* (1901) y documentos oficiales de gobierno como los *Anuarios estadísticos* y las *Memorias de la Intendencia Municipal de Buenos Aires* (1887-1901).

¹² <http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/> [acceso: 8 de diciembre de 2024]. Entre otras fuentes de interés, incluye la revista *Caras y Caretas* (Buenos Aires, 1898-1939).

¹³ <https://www.revistas-culturales.de/es> [acceso: 8 de diciembre de 2024]. Se encuentran las revistas *Cantaclaro* (1901) y *La Vida Moderna* (1907-1910). Se puede acceder directamente a las Colecciones Digitales del Instituto Ibero-Americano de Berlín; <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/index/> [acceso: 8 de diciembre de 2024].

en dominio público¹⁴. De acuerdo con la clasificación propuesta, este último sitio pertenece a la segunda tendencia, mientras que los demás se encuadran dentro de la primera.

Es importante señalar que las técnicas de digitalización y consulta no responden a un modelo estandarizado o único: solo algunas poseen reconocimiento óptico de caracteres —con la posibilidad de realizar búsquedas dentro de las publicaciones— o permiten la descarga masiva (*bulk downloading*) del material en formato PDF. De forma tal que el aprovechamiento de los materiales debe hacerse con estrategias trazadas *ad hoc* para cada repositorio. Asimismo, se evidencia en esta heterogeneidad que las búsquedas en los distintos repositorios no son redundantes, dada la idiosincrasia de cada colección. Más allá de esto, es conocida la subrepresentación de publicaciones de nuestra región en bases de datos que buscan unificar fuentes de todo el mundo, como la del RIPM de la Sociedad Internacional de Musicología (cf. Cohen 2005; Joubert 2021).

Entre los hallazgos, señalamos las novedades detectadas y cómo contribuyen al estudio de la actividad lírica en Argentina. Luego, proponemos criterios de ordenamiento de las fuentes. Para ello, pensamos una tipología que destaca los intereses de los grupos socioculturales expresados en las publicaciones. Como método, el recorrido panorámico por los documentos revela la multiplicidad de formas que asumió la relación entre prensa gráfica e historia de la ópera: vínculos entre operadores, institucionales, espacios de sociabilidad, etc.

Estudios recientes acerca de publicaciones periódicas y fuentes hemerográficas

Los estudios acerca de publicaciones periódicas forman una larga tradición en Argentina. Con interés bibliométrico, pero también buscando comprender la importancia del periodismo en la profesionalización intelectual, hacia fines del siglo XIX autores como Antonio Zinny (1868; 1869), Ernesto Quesada (1882; 1883) y Jorge Navarro Viola (1896) se interesaron en los diarios y revistas de nuestro país. Luego, desde una perspectiva novedosa, la historiografía dio impulso al estudio de las publicaciones periódicas, tal como señala Artundo (2010), principalmente por obra de la Junta de Historia y Numismática Americana. Desde la década de 1960, se sumaron emprendimientos para conservar la memoria de revistas culturales por medio de estudios, índices y ediciones facsimilares¹⁵.

Las revistas culturales y literarias se constituyeron en fuentes fundamentales para la historia de la literatura a lo largo del siglo XX (cf. Delgado 2006). Durante las últimas décadas del siglo pasado, nuevas perspectivas fueron aplicadas, como la historia intelectual y la sociología de la cultura (cf. Sarlo 1992; Jitrik, Rosa y Sarlo 1993). Estos avances contribuyeron a enriquecer las metodologías de la historia del arte, el teatro y la música. El estudio de la cultura visual en Argentina desde fines del siglo XIX hasta la Segunda Guerra Mundial se centró en las revistas ilustradas como objeto (Malosetti Costa y Gené 2009). Asimismo, se indagaron los “discursos visuales” de publicaciones culturales de la primera mitad del siglo XX (Artundo 2008; 2022). También se avanzó en la reflexión de las publicaciones periódicas como objetos de estudio en sí mismo (cf. De Luca 2005, Artundo 2010, Donozo 2012). Estos antecedentes comparten el supuesto de que las revistas nucleas personas e ideas, construyen e interpelan un público lector y delimitan posicionamientos relativos entre grupos culturales.

¹⁴ <https://archive.org/> [acceso: 8 de diciembre de 2024]. Entre otros materiales, se encuentran las revistas: *Don Quijote* (1884-1903), los *Anuarios Estadísticos de la Ciudad de Buenos Aires* (1892-1914) y *Nosotros* (1907-1943).

¹⁵ Por ejemplo: Gesualdo 1961; Lafleur, Provenzano y Alonso 1962; Suárez Urtubey 1970; Mazziotti 1985; Pauliello 1985; García Muñoz 1988; Pereyra 1993-2008; Eujanián 1999; Grillo 1999; Plesch 2006; Malosetti Costa y Gené 2007; Tarcus 2007; Minguzzi 2007; Otero 2010; Cetrangolo 2011.

Por su parte, la historia de la música vive un proceso análogo¹⁶. Dos proyectos de investigación llevados a cabo en la Universidad de Buenos Aires en la década del 2000 lo atestiguan: “Las revistas de arte y las vanguardias argentinas de las décadas del 20 y el 30: arte y anarquismo” y “La música en la prensa periódica argentina”¹⁷. Entre otros estudios, en el marco del primero, Juárez (2010) analizó los escritos de Juan Carlos Paz en el *Suplemento Semanal* del diario anarquista *La Protesta* para develar las relaciones entre política y vanguardia artística, así como las investigaciones acerca de fuentes periódicas presentadas en *Música y modernidad* de Omar Corrado (2010), especialmente las analizadas en el primer capítulo: “La música en las revistas culturales de los años ‘20”.

Entre los objetivos del segundo proyecto mencionado se propuso la indización de algunas revistas de música¹⁸, y se produjo un libro con estudios particulares sobre diferentes publicaciones periódicas entre 1848 y 1943 desde la perspectiva de la historia sociocultural de la música (Mansilla 2012)¹⁹. Tanto el objeto como el recorte temporal en los que se centra el presente ensayo son tratados en el libro, especialmente en los artículos de Wolkowicz, que indaga en la recepción de la ópera italiana en el *Diario de la Tarde* y el *Diario de Avisos* durante los años finales del rosismo; Weber, acerca de las tensiones respecto de la música orquestal de concierto en la crítica musical porteña de la década de 1890; y Dezillio, que pone en relación la presencia musical de las mujeres —sobre todo, las cantantes— en *La Mujer Álbum-Revista* y sus vínculos con los movimientos feministas del cambio de siglo. Además, Dezillio (2010) indaga también esa fuente para estudiar los valores y jerarquías culturales en relación con géneros musicales —ópera, zarzuela, sainete y teatro de variedades— mediante el análisis de los discursos acerca de las mujeres profesionales en el ámbito teatral.

Son muchas las investigaciones que se enfocaron en las revistas de música y en la música en revistas culturales y de interés general. Entre ellas podemos mencionar el estudio de Silvia Glocer (2019a) acerca de los modos en que aparece la música en el magazín *Fray Mocho* (1912-1932), incluyendo la actividad teatral lírica²⁰. Asimismo, la autora da cuenta del interés musical del diario *La Prensa* durante la década de 1930, atraída por la publicación en el suplemento cultural de los domingos de partituras de compositores argentinos curadas por el crítico Gastón Talamón (Glocer 2017). Otro trabajo reciente de Glocer (2019b) reconstruye las polémicas por el estreno de la ópera *Salomé* de Richard Strauss en el Teatro Colón de Buenos Aires en 1913, a partir del análisis de las crónicas y críticas en los principales diarios de la época.

Por su parte, Vera Wolkowicz (2018a y 2018b) estudia la crítica musical en la revista *Nosotros* (1907-1943), especialmente las de Gastón Talamón, para comprender su contribución a la creación de identidades estéticas a caballo entre nacionalismos y americanismos. Además, Wolkowicz (2012) presenta la revista *Música de América* (1920-1922) con sus particulares tensiones entre palabras y sonidos en la construcción de dichas identidades. Por otro lado, indaga en la

¹⁶ Un relato pormenorizado de los antecedentes en esta disciplina puede encontrarse en Donozo (2009).

¹⁷ Respectivamente, proyectos UBACyT F-615, programación científica 2003-2006, dirigido por Omar Corrado; y UBACyT F-831, programación científica 2006-2009, dirigido inicialmente por Melanie Plesch y luego por Silvina Luz Mansilla. Ambos radicados en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

¹⁸ Los informes de investigación, índices y otros materiales elaborados durante esta investigación pueden encontrarse en: <http://historico.campus.filo.uba.ar/course/view.php?id=400> [entrar como invitado; acceso: 20 de septiembre de 2022]. Entre los títulos correspondientes al siglo XIX se estudiaron: *Diario de la Tarde* (1848-1851), *The British Packet and Argentine News* (1848-1851), *Diario de Avisos* (1850-1852) —Vera Wolkowicz—, *La Gaceta Musical* (1874-1878) —Graciela Albino—, *El Mundo del Arte* (1891-1895) —José Ignacio Weber—, *La Nación* (1898) —Silvina Luz Mansilla y Brenda Benedetti— y *La Mujer* (1899-1902) —Romina Dezillio—.

¹⁹ Además, este equipo de investigación, en el que participó Leandro Donozo, colaboró en el tramo final de elaboración de la *Guía de revistas de música de la Argentina* (Donozo 2009).

²⁰ Acompaña ese trabajo un índice de las más de ciento veinte partituras publicadas en la revista.

recepción europea de la música latinoamericana por medio del análisis de la *Gaceta Musical* (1928-1929) de París, dirigida por el compositor mexicano Manuel Ponce (Wolkowicz 2021a), y de las corresponsalías desde Buenos Aires en distintas revistas —*Il Pianoforte* (1920-1927), *La Revue Musicale* (1920-1940), (*Neue Zeitschrift für Musik* (1834-actualidad) y *The Chesterian* (1915-1940, 1947-1961)— (Wolkowicz 2019). En otra de sus contribuciones estudia la inusual llegada consecutiva de dos compañías de ópera a Lima en 1920 a partir de las columnas de teatro publicadas en las revistas *Hogar* y *Mundial*. A su vez, se centra en la relación entre el contexto político limeño y la ópera desde el análisis de sátiras políticas aparecidas en dichas publicaciones periódicas (Wolkowicz 2020). Finalmente, Wolkowicz (2021b) aborda las implicancias políticas de la representación en el Teatro de la Victoria y la recepción en la prensa diaria de *Norma*, de Bellini, en la Buenos Aires de los últimos años del rosismo.

En la década de 1910 vio la luz la *Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires* (1914-1926), órgano de difusión de esa sociedad, vinculada a la inmigración catalana e insumo fundamental para la reconstrucción de las “culturas musicales” del período que realiza Josefina Irurzun (2020; 2021). Adriana Cerletti, por su parte, propone dos estudios acerca de la revista *La Quena* (1919-1936) de Alberto Williams, en los que describe el rol de la publicación en la legitimación de la figura y la estética del compositor (Cerletti 2015a) y ensaya lecturas de la simbología de su logo y aspectos iconográficos (Cerletti 2015b).

En cuanto a la década de 1920, Silvina Mansilla se interesa, entre otras, en dos revistas importantes. Una, la revista de interés general *El Hogar*; en la que analiza la recepción crítica de los compositores nacionalistas en la columna escrita por Julián Aguirre (Mansilla 2008; 2012)²¹. La otra, la revista *Tárrega* (1924-1927), dirigida por Carlos Vega, de la que Mansilla (2021) realiza una pormenorizada descripción. Esta es una investigación modélica por la metodología de descripción de la fuente. Se destaca, en particular, el capítulo que estudia el problema —estético— de la construcción de lo propio de la cultura, de un “(...) discurso para generar sentimientos de pertenencia (...)” (2021:77), tanto americana como nacional. De ello deriva un debate abierto en las páginas de la revista —con las firmas de Guillermo Correa, Carlos Vega, Gastón Talamón y otros colaboradores— acerca de la confluencia de identificaciones entre el indigenismo y el nacionalismo de la época²².

Finalmente, Guillermo Dellmans estudia la revista musical *Polifonía* (1944-1982) fundada por Jorge O. Pickenhayn, en particular sus “Distinciones anuales” —que reconocían las obras de compositores, intérpretes y ensayistas— entre 1951 y 1957, para comprender el posicionamiento estético del grupo que hacía la publicación en un “equilibrio entre tradición y modernidad” (2019: 262).

Entre las investigaciones que se centran en publicaciones periódicas del siglo XIX y la primera década del XX podemos contar, además de las ya mencionadas, la descripción de Aníbal Cetrangolo (2011) de *La Gaceta Musical* (1874-1888) que acompaña la edición digital de la revista realizada por el IMLA (Padua). También, la tesis de José Ignacio Weber (2016), que estudia las revistas *El Mundo del Arte* (1891-1895), *La Revista Teatral de Buenos Aires* (1906-1908) y *La Revista Artística de Buenos Aires* (1908-1909), así como la crítica en el diario *La Patria degli Italiani*. El rastreo de publicaciones ligadas a la colectividad italiana —con publicaciones de interés musical y teatral— realizado para aquella investigación dio origen al elenco presentado en Weber (2018). Recientemente, Nicolás Ojeda (2022) analiza, desde una perspectiva sociológica, el intento

²¹ Además, en 2022 publicó en línea el índice de los artículos musicales de aquella revista entre los años 1920 y 1924. <https://sites.google.com/view/musica-elhogar-1920-1924/> [acceso: 8 de diciembre de 2024]

²² Es importante señalar que Mansilla proporciona también una actualización del estado de la cuestión de los estudios acerca de revistas de música en Argentina que complementa lo que se expone en el presente artículo (2021: 23-25). Asimismo, el libro contiene una indexación de sus treinta números realizada por Manuela Chávez y Mariel Orgueira, y la edición crítica de algunas partituras a cargo de Ricardo Jeckel.

modernizador llevado a cabo en la revista *El Mundo Artístico* (1881-1887), órgano de prensa de la Sociedad del Cuarteto. La publicación mencionada también es objeto de estudio, junto con *La Lira* (1856), en un artículo que indaga la conformación del campo de la crítica profesional (Ojeda y Guillamón 2023).

Otros trabajos hacen uso de diversas publicaciones periódicas para dar una imagen más amplia de un período o espacio geográfico determinado. Es el caso de Ricardo Tuttmann (2019), quien, a partir de fuentes como *O Jornal do Comércio* y *O País*, construye una cronología de las compañías de ópera italiana en Río de Janeiro entre 1866 y 1889, con especial atención al trabajo del empresario Angelo Ferrari (Castelnuovo 1831-Buenos Aires 1897). Asimismo, Dillon (2019), partiendo de los principales periódicos, estudia la cronología del Antiguo Teatro Colón (1873-1888), explotado por aquel mismo empresario. Por su parte, Guillamón (2022) analiza la modernización del circuito lírico porteño con la llegada de las *divas* Ana La Grange y Giuseppina Medori durante la década de 1860, basándose en publicaciones como *El Comercio del Plata* y *La Paz*. Por último, Weber, Martinovich y Camerata (2021) rastrean en diarios nacionales y locales los recorridos y organización de compañías líricas itinerantes en su paso por localidades del litoral argentino, con mención de rutas hacia Brasil, Uruguay y Chile, entre 1908 y 1910.

En síntesis, los estudios de la historia de la música a partir de la indagación de fuentes hemerográficas muestran una preponderancia de la perspectiva sociohistórica y una variedad de problemas: estético-ideológicos (Dellmans 2019; Glocer 2019b), políticos (Wolkowicz 2021b), de género (Lobato 2010; Dezillio 2010, 2012), metodológicos (Donozo 2012; Irurzun 2020), de sociabilidad (Ojeda 2023), entre otros. Asimismo, junto con las descripciones de diversas publicaciones (Cetrangolo 2011; Glocer 2017, 2019a; Mansilla 2021; Wolkowicz 2012), encontramos heterogeneidad de metodologías: estudios iconográficos (Cerletti 2015a, b), de la recepción (Guillamón 2022; Mansilla 2008, 2010; Wolkowicz 2018a, b, 2019) y análisis de relaciones sociológicas (Irurzun 2021; Wolkowicz 2021a; Weber 2011, 2014).

Hemerografía para el estudio de la actividad lírica en Argentina entre 1870 y 1910

La tabla 1 describe nuestro punto de partida: las revistas indexadas en la *Guía...* (Donozo 2009) para el período considerado (ver Tabla 1). Nos propusimos avanzar en el panorama de fuentes periódicas disponibles incluyendo publicaciones seriadadas que en su contenido reseñen, comenten o critiquen la actividad musical, especialmente del teatro musical, y excluyendo los diarios.

A partir del trabajo de archivo realizado, el total de títulos publicados en Buenos Aires en el período 1870-1910 alcanzó los cincuenta y cinco. Para mostrar este avance nos detenemos en cada década, describiendo brevemente las novedades halladas, particularmente los vínculos encontrados entre las publicaciones y el teatro musical. Esperamos que queden descritas las heterogéneas modalidades en las que el género operístico fue referenciado en la cultura de la época. Luego, ensayamos otros criterios de agrupamiento emanados de nuestra lectura que relacionan las diferentes publicaciones a partir de los intereses de las personas y grupos que las hicieron. De ese modo, se espera contribuir al estudio de estos objetos en la complejidad de sus relaciones con la historia musical.

Cronología

1870-1879

En la situación de la que partimos, la década de 1870 se caracterizaba por tener una mayor cantidad de títulos —once— respecto de las siguientes²³. A su vez, con excepción de *La Gaceta*

²³ Probablemente la concentración de una mayoría de títulos en la década de 1870 se deba a alguna particularidad en la conformación del archivo —especialmente de la Biblioteca Nacional— y no a una anomalía o crecimiento exagerado en la producción de publicaciones en ese período, ya que, como se

Musical (1874-1887), no se consultaron colecciones completas o importantes de los mismos. Nuestra pesquisa detectó solo un título más: *El Trovador* (1879) —nueve números—; sin embargo, pudimos agregar el fichado de nueve números de *La Crónica Teatral* (1877), trece de *La Orquesta* (1878) y cincuenta y dos de *La Aurora* (1879-1881)²⁴.

Sin dudas, *La Gaceta Musical* (1874-1887) es, por sus cualidades, una publicación fundamental para los estudios históricos de la música. Sus trece años de duración son una anomalía en la prensa especializada del período y permiten abarcar, a partir de una misma fuente con cierta homogeneidad, la crónica de la vida musical porteña —en especial la de los meses de la temporada lírica durante los cuales aparecía la revista— y el posicionamiento de los críticos —para nada ajenos a la polémica—. Como hemos visto, existen estudios que la abordan como objeto (Cetrangolo 2011) y como una fuente importante (Albino 2008; Cetrangolo 2010). Ahora bien, consideramos que un panorama más detallado de las publicaciones con las que coexistió ayudaría a la reconstrucción de las tensiones estético-musicales de entonces.

Por ello, entendemos que *La Crónica Teatral* (1877), editada por Guillermo Schwenke, fue un proyecto ambicioso, ya que pretendía salir dos veces por semana durante todo el año. No tenemos registro de otra publicación especializada que haya cumplido con un programa como este. Es decir, era una revista musical con un interés central en el espacio de circulación teatral pero no ceñida a la temporada oficial o de invierno —los espectáculos en Buenos Aires se producían durante todo el año—. Desafortunadamente, tenemos a disposición solamente un mes de existencia, por lo cual la realización de su programa permanece como una incógnita. En los números disponibles, destacamos la firma del crítico Enrique Prosper²⁵ —que escribía extensas críticas y entabló polémica con Bernardo Guimaraes de *La Tribuna* a propósito de la tarea del crítico—, las traducciones de artículos y el interés dedicado a las actividades de la Sociedad del Cuarteto. Además, la revista publicó los retratos —coleccionables y a página completa— de las principales figuras líricas de la temporada²⁶.

Por su parte, tanto *La Orquesta. Periódico festivo de músicos y danzantes* (1878), dirigida por Eduardo Bustillo, como *El Trovador. Periódico literario, artístico, teatral, con ilustraciones y retratos* (1879), dirigida por A. Martini y cuyo editor responsable era José [Giuseppe] Barbieri, estaban ligadas a dos periódicos: *El Economista* y *La Patria [Italiana]* respectivamente, en cuyos talleres gráficos se imprimían las revistas²⁷.

Finalmente, *La Aurora* (1879-1881) se caracterizó por pertenecer a la colectividad española. La revista surgió como un “Órgano de la Sociedad ‘La Aurora’” fundada en 1866 por inmigrantes encabezados por José Pichot y destinada al recreo social por medio de tertulias con el objetivo, entre otros, de “(...) cultivar los vínculos de amistad entre los españoles residentes en esta hospitalaria ciudad, hermanándose con los argentinos (...)”²⁸. La revista sufrió varios cambios a lo largo de su historia. A partir del número 15 dejó de ser el órgano oficial de la Sociedad y pasó a pertenecer a Aquiles Novas, quien hasta entonces la había dirigido. En febrero de 1880 perdió su continuidad y desapareció hasta el mes siguiente cuando, en el número 41, Aquiles Novas, fundador y propietario, dejó de ser el editor responsable, y figuró a partir de entonces como

verá a continuación, luego de la nueva pesquisa, es la década de 1880 la que acumula mayor cantidad de títulos.

²⁴ Asimismo, detectamos otro título: *El Sinsonte. Periódico de teatros, artes y literatura* (1879), a través de una mención en *La Aurora* 6 (8 de junio, 1879). Sin embargo, no pudimos encontrarlo en ningún repositorio aún.

²⁵ Cetrangolo (2010: 86) señala que Prosper publicitaba sus clases de fagot en *La Gaceta Musical*.

²⁶ Adelina Patti (4 de septiembre, 1877), Christina Nilsson (15 de abril, 1877) y Antonietta Fricci (22 de abril, 1877).

²⁷ Las existencias de ambas revistas son escasas y pueden consultarse microfilmadas en el Tesoro de la Biblioteca Nacional: los meses de febrero a abril de 1878 en el caso de *La Orquesta* y de mayo a julio de 1879, *El Trovador*.

²⁸ “La sociedad”, *La Aurora*, 2 (11 de mayo, 1879), p. 1.

administrador “sin tomar participación alguna en sus escritos”²⁹. Este último cambio se fundamentó en un viraje de la orientación ideológica de la revista. Si al comienzo tuvo una clara orientación moral religiosa, con el correr de los números apareció cierta tensión entre católicos y liberales —masones—. A partir de marzo de 1880 se impuso la línea liberal y se definió como “Periódico liberal” en su subtítulo: “(...) la ruta luminosa y noble que emprendieron Mazzini, Voltaire y tantos otros genios que mártires de una idea grandiosa y sacrosanta, murieron levantando en alto el pabellón de la libertad de la conciencia humana, anarquizada por esos parásitos de sotana (...)”³⁰. De este modo, vemos que las pujas ideológico-política peninsulares —en torno a la Segunda guerra carlista— se reprodujeron en Buenos Aires al interior de la colectividad.

La música, durante la primera época, tenía lugar en la revista de dos formas: como un elemento de la vida doméstica y como diversión pública. Por esto, se hacía referencia a ella con marcado tono moral³¹. Por su parte, la actividad de teatro musical tenía registro en algunas crónicas teatrales y en la agenda de espectáculos: especialmente las compañías de ópera de Angelo Ferrari y las de zarzuela de Avelino Aguirre (Bilbao 1838-Mendoza 1901). A su vez, parecía haber cierto favor por la empresa del Teatro Colón y no por la del Teatro de la Ópera³².

En la segunda época, con el cambio de orientación ideológica hacia el liberalismo, la música empezó a ocupar un lugar central con la firma principal de Campanone. Los artículos musicales —comentarios y críticas— aparecían en la primera página y con más espacio. Podemos encontrar información relevante acerca de ópera en todos los números de esta etapa. Hay notas referidas a la organización de la temporada, sobre todo de las compañías de Ferrari y Aguirre; así como comentarios de las representaciones. Las recepciones de ambas compañías solían ser muy positivas; sin embargo, en la segunda época se leen duras críticas a Ferrari³³.

1880-1889

La *Guía...* señala nueve títulos aparecidos durante la década de 1880, entre los que nuevamente se destaca *La Gaceta Musical*. Otras tres revistas, *Álbum Musical Argentino* (1884), *El Nuevo Correo de las Niñas* (1884) y *La Vida Porteña* (1884), tienen un solo número fichado, y las restantes seis no pudieron ser fichadas o son referidas desde fuentes secundarias. A este panorama hemos sumado las descripciones de, como ya señalamos, cincuenta y dos números de *La Aurora* (1879-1881), trescientos veintitrés de *El Mundo Artístico* (1881-1887), veinte de *Mefistófeles* (1882) y uno de *El Arte* (1885). Detectamos también títulos que no figuraban en la *Guía...*: un número de *Buenos Aires Teatro. Diario artístico ilustrado* (1885), uno de *El Entre-Acto. Periódico teatral ilustrado* (1885) y tres de *Il Vessillo dell'Arte* (1887-1893). Asimismo, consideramos pertinente la inclusión del semanario satírico *Don Quijote* (1884-1903), la *Revista Sud-Americana* (1888) y las *Memorias de la Intendencia Municipal* (1885-1901)³⁴.

Este avance nos permite conocer que en 1882 coexistieron en Buenos Aires cuatro revistas de música: *La Gaceta Musical*, *El Mundo Artístico*, *Mefistófeles* y *El Nuevo Figaro*³⁵. Este fenómeno editorial no suponía redundancia, sino que emergía de la diversidad de tendencias estéticas que

²⁹ *La Aurora*, 41 (8 de marzo, 1880), p. 1.

³⁰ La dirección, “Al público”, *La Aurora* 41 (8 de marzo, 1880), p. 1.

³¹ v.gr. Carlos Olivera, “La música”, *La Aurora*, 16 (17 de agosto, 1879).

³² v.gr. “Ecos de la Aurora”, *La Aurora*, 5 (1 de junio, 1879); 6 (8 de junio, 1879).

³³ ver “A la Municipalidad”, *La Aurora*, 50 (23 de junio, 1881); 51 (3 de julio, 1881); 52 (15 de julio, 1881); y “Suelos”, *La Aurora*, 50 (23 de junio, 1881).

³⁴ Estos tres títulos no responden a la definición de revistas de música de la *Guía...* Debemos agregar la detección de *La Platea Semanario artístico-teatral* (1881) mediante su prospecto aparecido en *La Aurora* (44, 5 de mayo, 1881). Allí se anunciaba que el primer número saldría el 5 de mayo de 1881. No hemos podido encontrarla aún.

³⁵ Ver *Mefistófeles*, 11 (30 de abril, 1882).

buscaban, por medio de sus órganos gráficos de expresión, disputar los espacios artísticos de la ciudad.

Los veinte números de *Mefistófeles* conservados en la Biblioteca Nacional revelan su posicionamiento con respecto a las otras revistas y sus preferencias estéticas. Asociada mediante de su director al conservatorio de Luis José Bernasconi (Buenos Aires 1845-1885)³⁶, se destacó por el tono humorístico, satírico e irónico de algunas columnas —sobre todo en los primeros números—. Por mencionar un caso, en la columna “Silbos” —más adelante titulada “Solfeos”—, polemizaba con *El Mundo Artístico* de Federico Guillermo Hartmann, a la que acusaba de frío clasicismo³⁷:

[...] Bien hace el glacial director del *Mundo Ártico* (sic) en ocupar las columnas de su glacial semanario (pues conviene para el clasicismo) con editoriales sobre el arte coreográfico; de esa manera se desarrollará la afición entre los clásicos y cuando después de una hora de completa inmovilidad, que los convierte en sorbetes por la frialdad de la sala y de la pieza *ejecutada*, sería higiénico que ejecutaran paso coreográfico para ejercitar las piernas entumecidas y... espantar a Morfeo³⁸.

La disputa entre el grupo de *Mefistófeles* y los “clásicos” alcanzaba cierta virulencia discursiva; en otra nota decían:

Con gran temor [...] me atrevo a dirigirle estas epístolas [...] esperando que [...] las destruya antes que caigan en manos de algún *clasicomaniaco* [...], que me descubra, me delate y ponga en evidencia mi *clásica ignorancia* ante el núcleo de sapientísimos clásicos, que han brotado en esta tierra anti-clásica con tal profusión y con tal prontitud [...]. / no vaya ud. a dañar mi modesta posición artística, no subleve en contra mía esas lumbreras del arte, que forman o destruyen a capricho, las más legítimas reputaciones, tan solo porque [...] admiran a Bellini, Donizetti y a otros *maestrillos* por el estilo, *fabricantes de melodías para organillos de Barbaria* [...] / [...] [C]onviene [...] declararse clásico *enragée* [rabioso]; asistir a todos los clásicos conciertos; aplaudir con entusiasmo todo lo que pasa por clásico; escuchar la ejecución de un concert-stück sin dormirse, durante una hora seguida; dominar los bostezos; aparentar recogimiento; y amar a los clásicos *sobre todas las cosas*. / Después de esto solo le queda un pequeño requisito más para merecer la clásica protección por completo: interpretar *metronómicamente*, o como quien dice automáticamente, un trozo compuesto por un clásico cuyo nombre termine en *och* o en *off*, y saber *estormudar* correctamente uno de esos apellidos³⁹.

Esta disputa estética tardodecimonónica, en la que la valoración de la ópera italiana era un argumento importante, en Buenos Aires se integró a la cuestión del arte nacional, interés central de *Mefistófeles*, especialmente con la entrada de Miguel Rojas (San Nicolás de los Arroyos 1845-1904) a la revista:

Entrando a formar parte de la dirección musical de este semanario, me creo en el deber de manifestar cuáles son mis ideas respecto de su misión [...] / *El Mefistófeles* tiende principalmente a hacer conocer los ensayos musicales de los argentinos. / Nuestra propaganda tal vez no dé

³⁶ En ocasión de la muerte de Bernasconi, *El Mundo Artístico* sostuvo: “Como periodista musical, Bernasconi se distinguía por sus ideas progresistas, su claro y a veces mordaz pero siempre sincero estilo, sin embargo, ninguna de las publicaciones por él emprendidas tuvo larga vida”. “Capital y provincias”, *El Mundo Artístico*, 197 (1 de febrero, 1885), p. 313.

³⁷ La disputa no sólo era con Hartmann sino también con Félix Ortiz y San Pelayo y la Escuela de Música —ver *Mefistófeles*, 3 (2 de marzo, 1882), 4 (9 de marzo, 1882) y 5 (16 de marzo, 1882)—, agriamente criticados en la sección “Silbos” y “Solfeos”. Es probable que, más allá de diferencias estéticas, esta tensión se debiera a la competencia entre conservatorios que se canalizó en las revistas.

³⁸ El maestro Espinillo, “Silbos”, *Mefistófeles*, 2 (23 de febrero, 1882), p. 7; énfasis en el original.

³⁹ “Confidencias musicales. El clasicismo y la clasicomanía”, *Mefistófeles*, 5 (16 de marzo, 1882), p. 2; énfasis en el original.

resultados inmediatos; pero es de creerse que, *a la larga*, se consiga algo a pesar de las raíces tan sólidas que ha echado la indiferencia; tengo fe en ello⁴⁰.

Mefistófeles publicó un ensayo fundante de la musicografía nacionalista argentina: “Aires nacionales” de Arturo Berutti (Veniard 1988; Suárez Urbibey 2007; Buffo 2017; Rovira 2018)⁴¹. Sin embargo, la preocupación por la música argentina o nacional no era exclusiva de esta revista. Roberto Buffo señala que:

A su vez en *El Mundo Artístico* de 1886, Juan Pablo Lynch (1827-1902) escribió el ensayo “Música popular argentina” y el mismo año apareció en la revista *El Arte* un artículo anónimo con el título de “Cantos populares” a modo de estudio etnográfico de las expresiones sonoras del pueblo (2017: 30).

Del mismo modo, en *El Mundo Artístico* encontramos un temprano interés en las músicas folclóricas y populares de Hispanoamérica. Lo atestiguan diversas notas, como las de Miguel Cané acerca del bambuco colombiano⁴², de José Inzenga sobre la jota aragonesa⁴³, de Pedro Sañudo Autrán acerca del baile de la gomba en Paraguay y la milonga⁴⁴, una de la quena⁴⁵ y otra de los organillos callejeros⁴⁶. También hay artículos sobre la música de otros países sudamericanos: como el del compositor Salvador Llamozas acerca de la música en Venezuela⁴⁷ y otro del himno nacional boliviano⁴⁸.

El Mundo Artístico fue un semanario musical que apareció el 1° de mayo de 1881 y tuvo una existencia de siete años. Dirigida por Federico Guillermo Hartmann (Bonn 1840-Buenos Aires c.1910), se presentó durante su primer año de existencia como “órgano de la Sociedad del Cuarteto”, asociación destinada a la promoción de la música de concierto dirigida por Edelmiro Mayer y el propio Hartmann. Luego, bajo pretexto de guardar imparcialidad al juzgar los conciertos, se declaró “órgano de los intereses artísticos”⁴⁹. En las páginas de la revista abundan las referencias al teatro lírico en todas sus expresiones genéricas y operadores —no solo en Buenos Aires sino también en el interior del país y países vecinos—. En especial, se dedicaba

⁴⁰ Miguel Rojas, “La dirección musical del *Mefistófeles*”, *Mefistófeles*, 9 (16 de abril, 1882), p. 2. Otros artículos en torno al tema del arte nacional en la publicación son: Miguel Rojas, “Nemo propheta in patria”, *Mefistófeles*, 5 (16 de marzo, 1882), pp. 1-2; Miguel Rojas, “La dirección musical del *Mefistófeles*”, *Mefistófeles*, 9 (16 de abril, 1882), pp. 2-3; “El presidente de la República y los músicos argentinos”, *Mefistófeles*, 12 (7 de mayo, 1882), p. 3; “Extravagancias argentinas”, *Mefistófeles*, 12 (7 de mayo, 1882), pp. 3-4; Arturo Berutti, “Aires Nacionales”, *Mefistófeles*, 22 (29 de julio, 1882), pp. 1-2; 24 (12 de agosto, 1882), pp. 1-2; “Conciertos nacionales”, *Mefistófeles*, 24 (12 de agosto, 1882), p. 2.

⁴¹ Si bien en la colección de *Mefistófeles* conservada en la Biblioteca Nacional faltan algunos de los números en los que Berutti publicó su ensayo, es posible leerlo completo como anexo en Veniard (1988).

⁴² Miguel Cané, “El bambuco”, *El Mundo Artístico*, 168 (13 de julio, 1884), pp. 85-86.

⁴³ José Inzenga, “La jota aragonesa”, *El Mundo Artístico*, (48, 25 de marzo, 1882), p. 378; 49 (2 de abril, 1882), pp. 386-387; 51 (9 de abril, 1882), p. 406.

⁴⁴ Pedro Sañudo Autrán, “Una danza paraguaya”, *El Mundo Artístico*, 280 (5 de septiembre, 1886), pp. 145-146; Pedro Sañudo Autrán, “La milonga”, *El Mundo Artístico*, 296 (26 de diciembre, 1886), pp. 280-282.

⁴⁵ “La quena. Flauta mejicana”, *El Mundo Artístico*, 250 (7 de febrero, 1886), p. 328.

⁴⁶ “Los organillos callejeros”, *El Mundo Artístico*, 255 (14 de marzo, 1886), pp. 367-368. Esta última nota se refiere a la popularización de trozos de ópera fuera del teatro. Una curiosidad en este sentido es la referencia que se encuentra en el artículo acerca de la quena: “Es popular en Bolivia la creencia de que *La Traviata* ha sido inspirada al maestro Verdi por algunos de los *yaravies* más populares de esa República”. “La quena. Flauta mejicana”, *El Mundo Artístico*, 250 (7 de febrero, 1886), p. 328.

⁴⁷ Salvador Llamozas, “El valse venezolano”, *El Mundo Artístico*, 228 (6 de septiembre, 1885), pp. 150-151.

⁴⁸ M. Santivañez, “El Himno Nacional Boliviano”, *El Mundo Artístico*, 240 (29 de noviembre, 1885), pp. 246-247.

⁴⁹ Ver *El Mundo Artístico*, 61 (24 de junio, 1882).

espacio a los empresarios: es usual encontrar los nombres de Angelo Ferrari, Amelia Pasi, Cesare Ciacchi (1843-1913), Luigi Ducci, Francisco Capmani, etc. Como órgano de la Sociedad del Cuarteto, la música de concierto ocupó un lugar destacado. Esto significa, para el ámbito porteño, que la actividad de músicos como Nicola Bassi, Pietro Melani, Ricardo Furlotti, Giovanni Grazioso Panizza, Félix Ortiz y San Pelayo, entre otros, fue ampliamente reseñada. También, es notable el espacio dedicado a otras asociaciones, locales y extranjeras, con fines similares: la Academia Alemana de Canto y la Sociedad Musical de Socorros Mutuos de Buenos Aires, la Sociedad Musical de Corrientes, la Sociedad La Lira de Montevideo, el Club Beethoven de Río de Janeiro, el Club Haydn de São Paulo, el Club Weber en Santos, la Sociedad Musical de Valparaíso y la Sociedad de Cuartetos de Santiago de Chile⁵⁰.

Subrayamos dos aspectos de la publicación. Primero, su notorio interés por lo que pasaba en otros lugares mediante corresponsalías y recensiones de otros periódicos. Esta particularidad permite conocer lo que ocurría en diversas localidades del interior del país y del extranjero y detectar conexiones entre esos espacios a través de la circulación de las compañías de espectáculos y artistas y de la información misma⁵¹. En segundo lugar, que la revista era parte activa de la industria de producción de espectáculos a través de su agencia teatral y de sus intervenciones polémicas que buscaban condicionar la opinión pública —por ejemplo, Hartmann era un duro crítico de Angelo Ferrari y, por el contrario, favorable a los emprendimientos de Cesare Ciacchi—. De este modo, la publicación prestaba especial atención a los pormenores de organización y logística de las compañías, y los propios artistas utilizaban la revista como canal de comunicación —de sus conflictos, polémicas, publicidad, etc.—. Como veremos, este segundo punto es algo en común con otras publicaciones y justifica el estudio de las revistas en la investigación de la producción y circulación de la ópera.

Acerca de la historia de la ópera, *El Mundo Artístico* proporciona datos preciosos. Junto con los detalles sobre la organización de cada una de las temporadas⁵², incluyendo los usuales conflictos entre agentes —empresarios, artistas, público, funcionarios y críticos—, encontramos aproximaciones *quasi* historiográficas al tema, como el listado de “artistas italianos” —esto es, que cantan en italiano— que actuaron en Buenos Aires, elaborado por Augusto Nannetti⁵³, y traducciones y reproducciones de artículos de los principales críticos europeos⁵⁴.

El año de 1884 vio el nacimiento de uno de los semanarios satírico-políticos ilustrados más importantes de fines del siglo XIX, *Don Quijote* (1884-1903) de Eduardo Sojo (Madrid 1849-1908), quien firmaba con el nombre de pluma “Demócrito”. Esta publicación no se encuentra en la *Guía...* porque no entra en la definición de revista de música; sin embargo, desde el punto

⁵⁰ Acerca de sociedades musicales del siglo XIX, ver González (2013).

⁵¹ Entre las ciudades desde las que *El Mundo Artístico* recibía correspondencia usualmente se encuentran: de Argentina: Rosario, Córdoba, La Plata, Mercedes, Mendoza, Santa Fe, San Miguel de Tucumán, Salta, Corrientes y San Luis; del resto de Sudamérica: Asunción, Río de Janeiro, São Paulo, Montevideo, Paysandú, Santiago de Chile y Valparaíso; y de Europa: París, Milán y Viena.

⁵² Por ejemplo, la noticia de las compañías italianas que actuarían en el año 1885: “Compañías de ópera italiana para la América del Sud”, *El Mundo Artístico*, 200 (22 de febrero, 1885), pp. 342-346; para el año siguiente: “Artistas para Sud-América”, *El Mundo Artístico*, 248 (24 de enero, 1886), pp. 312-313; “Artistas para Sud-América. II”, *El Mundo Artístico*, 249 (31 de enero, 1886), pp. 317-318; “Artistas para Sud-América. III”, *El Mundo Artístico*, 254 (7 de marzo, 1886), p. 359; en el año 1887: “La futura estación de ópera”, *El Mundo Artístico*, 308 (20 de marzo, 1887), pp. 375-376; “Noticias de artistas contratados para Sud-América”, *El Mundo Artístico*, 310 (3 de abril, 1887), p. 393.

⁵³ Augusto Nannetti, “Artistas italianos en la América del Sud”, *El Mundo Artístico*, 143 (20 de enero, 1884), pp. 327-329.

⁵⁴ Como: Alois Riehl, “Sobre la ilusión escénica y el teatro moderno”, *El Mundo Artístico*, 96 (25 de febrero, 1883), pp. 341-342; Eduard Hanslick, “La ópera moderna”, *El Mundo Artístico*, 262 (2 de mayo, 1886), pp. 2-3; y Antonio Peña y Goñi, “Microbios musicales. El wagnerismo”, *El Mundo Artístico*, 291 (21 de noviembre, 1886), pp. 237-239.

de vista de la historia de la música y de la ópera, reviste interés por su continuidad. Su prolongada existencia permite conocer la opinión de un espacio ideológico consistente a lo largo de más de veinte años —incluyendo la continuación en *Don Quijote Moderno* desde agosto de 1903 hasta noviembre de 1905—. Muy estudiada desde la historia social y del arte (Rogers 2005; Román 2011; Laguna Platero y Martínez Gallego 2015; Laguna Platero, Gallego Martínez y Sujatovich 2016), no ha sido indagada desde la historia de la música y del teatro⁵⁵.

En el semanario, las numerosas referencias a los espectáculos operísticos solían ser breves. Sin embargo, por medio del comentario de la vida teatral —especialmente operística— se canalizó mucha crítica política, especialmente acerca de la relación entre la clase dirigente y las empresas teatrales. Los comentarios teatrales, mayormente sobre zarzuela y otros géneros españoles y de ópera italiana, aparecieron en la ácida columna de novedades “Lanzadas” —sin firma—. Angelo Ferrari solía ser blanco de las críticas por gozar, como empresario, del favor de los gobiernos. Por ejemplo: “Ferrari es el ídolo del Gobierno según parece: / ¡Oh afortunado empresario / tuyas son las situaciones, / y tuyo es el escenario, . . . / y tuyas las subvenciones”⁵⁶. O bien:

Se han firmado las órdenes de pago para subvencionar con cien mil pesos moneda nacional a los empresarios líricos. / Ferrari percibirá 60000 ¡felicidades amigo! / Ciacchi percibirá 40000 ¡hola, hola! / y yo apurando un cigarro / grito: —“viva el despilfarro!” / Pero la partición está mal hecha, para Ciacchi al menos. / Por qué no han partido por igual? / Es un secreto de estado / en el cual no he penetrado⁵⁷.

Del mismo modo, cuando ya el Teatro de la Ópera era el primer coliseo de la ciudad —luego del cierre del Antiguo Teatro Colón—, se dio una encendida polémica en el año 1893 por las exenciones impositivas de las que era objeto. “Pidan pues el privilegio con franqueza y digan: que al teatro de la Ópera asiste lo más elegante, lo más rico, lo más aristocrático de la democracia argentina; pero no se diga que es el espectáculo más culto de los ideados”⁵⁸. En estos conceptos se lee cierta tensión no solo política sino también entre géneros teatrales.

Además, en las ilustraciones, que eran la sustancia principal del semanario, también hay alusiones a la ópera y sus cultores; lo que revela que la lírica era un ámbito de referencia compartido por amplios sectores socialmente transversales del público porteño, ya que se trataba de una revista popular. Baste como ejemplo el homenaje a Verdi en ocasión de su fallecimiento (ver Figura 1). La publicación culminó el 29 de marzo de 1903 para dar paso al *Quijote Moderno* que sería su continuación.

⁵⁵ Remitimos a los estudios citados para una comprensión de las tendencias ideológicas de la publicación.

⁵⁶ “Lanzadas”, *Don Quijote* IV/16 (4 de diciembre, 1887), p. 4.

⁵⁷ “Lanzadas”, *Don Quijote* IV/29 (4 de marzo, 1888), p. 4; Ver también “Lanzadas”, *Don Quijote* III/46 (3 de julio, 1887), p. 4

⁵⁸ “La cultura y la basura”, *Don Quijote* IX/30 (14 de mayo, 1893), p. 1.



Figura 1: “Justo homenaje de admiración al eminente maestro compositor del arte lírico D° José Verdi”, *Don Quijote*, XVII/24 (3 de febrero, 1901), pp. 2-3

Por otro lado, consideramos las *Memorias de la Intendencia Municipal*. La de 1884 contiene información acerca de la hipoteca del Teatro Colón y breves referencias a otros coliseos en relación con la instalación de luz eléctrica. La correspondiente a 1887 tiene un capítulo dedicado a la compra del Teatro Colón; al año siguiente se dio el cierre del Antiguo Teatro Colón que marcó el comienzo del periplo de construcción del actual, inaugurado en 1908. También tiene un informe sobre las ordenanzas y decretos municipales acerca de la seguridad en los teatros. Finalmente, la memoria de 1898 a 1901 es más breve y se detiene solo en el proyecto de construcción del Teatro Colón.

El año de 1885 vio la aparición de tres revistas teatrales: *Buenos Aires Teatro. Diario artístico ilustrado* que se repartía gratis entre los asistentes al teatro y se editaba en español y francés; *El Entre-Acto. Periódico teatral ilustrado* de Emilio Halitzky, que era el propietario de un establecimiento foto-litográfico en el que también se editaba música; y *El Arte. Semanario ilustrado del Establecimiento Musical de Arturo Demarchi y Cia.*, —casa de venta de instrumentos, reparación y litografía musical— que contenía crónicas y agenda de espectáculos y anunciaba las novedades de música impresa disponibles⁵⁹. Estos tres títulos dan cuenta de la función publicitaria de la prensa periódica, solventada por las empresas de los teatros, o bien las casas editoras —o almacenes— de música.

En enero de 1887 apareció *Il Vessillo dell'Arte. Rivista illustrata teatrale, artistica e letteraria*, más adelante subtitulada *Gazzetta Teatrale Italo-Americana*, la primera que hemos detectado redactada en italiano⁶⁰. Dirigida por Ermenegildo Corti, el contenido del semanario se centra en el espectáculo lírico⁶¹. Tuvo varios años de existencia y, a juzgar por su numeración, cierta regularidad. Desafortunadamente, solo encontramos tres números: el 21 de 1887, el 54 de 1888 y el 254 de 1893. Sin embargo, son suficientes para vislumbrar las conexiones entre la publicación y la producción y recepción operística. Por ejemplo, se comentan los movimientos

⁵⁹ *El Arte* suspendió su aparición en el año 1886; ver *El Mundo Artístico*, 286 (17 de octubre, 1886), p. 198.

⁶⁰ Declaraba en su portada cuál era la tirada. Este dato es muy preciado ya que es raro encontrarlo en los demás semanarios. En 1887 la tirada era de mil copias [21], mil doscientas en 1888 [54] y tres mil en 1893 [254].

⁶¹ *Il Vessillo dell'Arte* salía todo el año, de modo que es posible imaginar que una colección más completa nos permitiría conocer la actividad teatral más allá de la temporada invernal.

de compañías por diferentes ciudades: Córdoba, Rosario, Dolores, La Plata, Salto (Uruguay), Valparaíso (Chile), Salvador de Bahía (Brasil). La sección de anuncios ofrecía artistas disponibles; este era un servicio que prestaba a los suscriptores, permitiéndoles anunciarse en sus páginas⁶².

Al igual que *El Mundo Artístico*, *El Mundo del Arte* y otros aquí estudiados, *Il Vessillo dell'Arte* tenía una agencia teatral y una escuela de canto para teatro y salón (ver Figura 2). Por medio de la agencia se prestaban servicios de representación de artistas y contrataciones, así como la consecución de ciertos bienes necesarios para la producción de espectáculos, como vestuario y partituras. Además, Corti era representante en Buenos Aires del empresario Luigi Roberti que manejaba teatros en Porto Alegre, Pelotas, Rio Grande y Bagé, una ruta muy frecuentada por compañías que actuaban también en Argentina (cf. Weber, Martinovich y Camerata 2021). Igualmente, administraba una sucursal de la empresa de Bartolomé Solari, quien dirigía teatros en Chile y Perú. Asimismo, tenía una representación recíproca con la agencia "The Minstrel" de Londres, y ofrecía a los artistas de su agencia y abonados un espacio para ensayar.

Agenzia Teatrale

INTERNAZIONALE DEL
Vessillo dell'Arte

con sale di lettura e di musica
Gli artisti in combinazione diretta col
la agenzia del VESSILLO DELL'ARTE
oltre ai diritti che loro accorda l'abbonamento al giornale, godono altri vantaggi tra cui lo

Studio e ripassata di spartiti
coll'ajuto di maestri distinti, appositamente delegati e permanenti nella sala di musica dalle ore 9 ant alle 6 pom. ed occorrendo anche dalle 8 alle 12 della sera.

Egual cosa dicasi per tutte le città ove gli artisti si recano scritturati, avendo a tal uopo la nostra amministrazione stabilito speciali contratti.

Vestuario y Música

La Agencia teatral de IL VESSILLO DELL'ARTE, Calle Sarandi 353 está encargada de compra, vestuario y música de óperas y óperas por cuenta de un fuerte empresario sud americano.

AGENZIA TEATRALE "THE MINSTREL",
115 Fleet Street - Londra E. C.

in combinazione coll'Agenzia Teatrale

"IL VESSILLO DELL'ARTE",

Ra, presentanza reciproca ed esclusiva

Per abbonamenti, annunci ed inserzioni di disponibilità e scritture, dirigersi in
VIA SARANDI 353 - BUENOS AIRES

AL RIO GRANDE DEL SUD (basso Brasile)

Una delle provincie del Brasile, costantemente senza epidemie, è certamente quella di Rio Grande del Sud, dove gli artisti possono dirigersi con tutta sicurezza, certi di passare felicemente le più brillanti stagioni.

Per chi può averne interesse, avvisiamo che il Signor Luigi Roberti, impresario dei teatri di Porto Alegre, Pelotas, Rio Grande e Bage ha in Buenos Aires il suo rappresentante unico ed esclusivo nella persona del nostro Direttore Sig. HERMENEGILDO CORTI.

Ufficio dell'Agencia: Via Sarandi 353

Teatros de Chile y Perú

El Señor BARTOLOMÉ SOLARI D., propietario del teatro Nacional de Valparaíso y empresario de todos los principales teatros de Chile y Perú, tiene establecida una

Casa Sucursal en Buenos Aires -- Calle Sarandi, 353

dirigida y administrada por el señor HERMENEGILDO CORTI director propietario de la Agencia teatral internacional y dueño de IL VESSILLO DELL'ARTE, para la contratación de los compañías y de los artistas que desean visitar al Pacifico.

Todas las compañías de Ópera, ópereta y ópera cómica italiana, francesa, inglesa, alemana, etc., de Zarzuela española, Dramática de todo idioma, de Circo escoteo de Prestidigitacion, de Espectáculos, de todas clases entre lo espectacular, pueden dirigirse a la casa sucursal suscrita a fin de tratar las condiciones de contrato. Tercero presente que el señor Solari puede adelantar pasajes ó fombos bajo garantías en forma; que ahora el Chile está tranquilo, sin guerra civil y el cambio nuestro se mejora dia a dia. Los teatros presentan entonces la mas gran seguridad de negocios excelentes.

Figura 2: Avisos varios de *Il Vessillo dell'Arte*, 254 (10 de julio, 1893), pp. 3-4

⁶² En cuanto a la imagen, *Il Vessillo dell'Arte* publicaba una galería de artistas con un retrato y una breve presentación. Además, regalaba a sus abonados suplementos musicales acompañados por el retrato del compositor.

Por último, destacamos la *Revista Sud-Americana* (1888) de Guglielmo Godio, que al igual que la anterior estaba vinculada con la colectividad italiana en Buenos Aires. No se trata de una revista teatral, sino que su objetivo era brindar información para los emigrados y para los inversores de ultramar. Resulta de interés para comprender el rol de las artes, en especial la ópera, como vínculo entre la inmigración italiana y la sociedad local. El crítico teatral era Alberto Castiglioni (Trieste 1848-¿?), quien fue redactor de *La Patria Italiana* y *La Patria degli Italiani*, director del *Periodico de los Niños* (1887) y luego de la revista *Il Teatro* (1891), y colaborador de *L'Operaio del Lunedì* (ver Weber 2018)⁶³.

1890-1899

En cuanto a la década de 1890, al momento de la publicación de la *Guía...* solo conocíamos en profundidad los ciento trece números de la revista *El Mundo del Arte* (1891-1895), una publicación bilingüe italiano-español que tenía también una agencia teatral anexa⁶⁴. Si bien se han recuperado otros títulos que surgieron en esta década, no hemos detectado aún una colección completa como la mencionada, con excepción de *Caras y Caretas* que comenzó en 1898⁶⁵. Contamos con pocos números de: *La Ilustración Musical* (1890), *Rigoletto* (1890), *Il Teatro* (1891) y *Falstaff* (1894). Asimismo, resulta pertinente el *Anuario Estadístico de la Ciudad de Buenos Aires* (1891-1914).

La Ilustración Musical. Revista decenal ilustrada de literatura y artes (1890) estaba dirigida por el compositor y profesor de piano Pedro José Palau. Por el único número consultable en la Biblioteca Nacional, sabemos que la revista traía el retrato de un músico en la portada —Amilcare Ponchielli en ese caso—, algunas páginas literarias, notas misceláneas con breves novedades y comentarios de espectáculos, así como anuncios de música impresa de diversos editores locales⁶⁶. Se destaca la “Guía de la *Ilustración Musical*” con la publicidad de profesores de música, almacenes de música y alquiler de pianos. Por las firmas que aparecen podría haber cierta cercanía a la colectividad española. Del mismo modo, entre los profesores de música anunciantes aparecen muchos nombres vinculados a la colectividad italiana, a lo que se agrega que la revista se imprimía en los talleres del diario *La Patria Italiana*.

Por su parte, *Rigoletto. Semanario satírico ilustrado* (1890) fue otra de las iniciativas de Eduardo Sojo en Buenos Aires —a la que se suman *Don Quijote* (1884-1903), *La Mujer* (1899-1902) y *Don Quijote Moderno* (1903-1905)—. El título se inspira en la publicación homónima madrileña. Pudimos ver solamente el primer número en la Biblioteca Nacional, donde se lee una columna teatral firmada por el Dr. Mirabel, quien califica como deficiente la actuación de Francesco Tamagno en *Otello*, de Verdi, en el Teatro de la Ópera.

En 1891 apareció *Il Teatro. Giornale teatrale, artistico, letterario. Con annessa agenzia*, redactada en italiano, editada por la Cassa di Soccorso e Rimpatrio per gli Artisti (Caja de Socorro y Repatriación para Artistas) y dirigida por Alberto Castiglioni, crítico teatral de la *Revista Sud-Americana*. Si bien se conserva un único número en la Biblioteca Nacional, se habría publicado a lo largo de todo el año, no solo durante la temporada de invierno-primavera como otras publicaciones teatrales, incluyendo las temporadas populares de verano. Se destaca por su pertenencia a una entidad gremial y por haber tenido una agencia teatral anexa. De modo tal que, suponemos, era una revista estrechamente vinculada con los artistas italianos de gira por el país.

⁶³ Solo se conserva un número en la Biblioteca Nacional, de modo que permanece como una potencial fuente de estudio.

⁶⁴ Para una descripción detallada, ver Weber (2016: 120-162).

⁶⁵ Sabemos que en 1898 apareció *La Revista Teatral de Buenos Aires*, que tuvo una larga vida, pero no hemos detectado aún una colección que conserve números anteriores a 1906 —ver más adelante—.

⁶⁶ Se anunciaba el obsequio de dos partituras por mes a los suscriptores de la revista.

Falstaff. Giornalucolo umoristico, satirico ed altro (1894), redactada en italiano, apareció al año siguiente del estreno de la última ópera verdiana. Hasta donde sabemos, no contenía crítica de espectáculos, pero sí una agenda. Sin embargo, en el número consultado se publicó un artículo firmado por el libretista Antonio Ghislanzoni. Además, el título constata que el mundo de la lírica era un ámbito de referencia del humor en la época, mostrando una vez más la popularidad del género.

Hacia fines de la década vio la luz *Caras y Caretas. Semanario festivo, literario, artístico y de actualidades* (1898-1938)⁶⁷, que se convertiría en uno de los semanarios más importantes del país. Su característica saliente fue la imagen, especialmente la fotográfica (Rogers 1997, 2008; Szir 2009b; Cuarterolo 2017). El teatro lírico fue uno de los ámbitos fotografiados; como ejemplo puede considerarse el número 195 (28 de junio, 1902) en el que, además de comentarse los preparativos del estreno de la ópera *Khrisé* de Arturo Berutti en el Teatro Politeama, se publicaron los retratos del compositor, del libretista Giuseppe Pacchierotti, de los intérpretes Amedeo Bassi y Emma Carelli y del director Arnaldo Conti (ver Figura 3), así como instantáneas de tres momentos de la representación⁶⁸.



Figura 3: Pacchierotti, Bassi, Carelli, Berutti y Conti. “*Khrisé. La nueva ópera de Berutti*”, *Caras y Caretas* V/195 (28 de junio, 1902), pp. 23-24

Por último, el *Anuario Estadístico de la Ciudad de Buenos Aires* (1891-1914) de la Dirección de Estadística Municipal daba a conocer datos acerca del número de funciones por teatro, recaudación, cantidad de espectadores, etc. El correspondiente a 1891 contiene un breve estudio de la historia de los teatros de la ciudad, así como la estadística reunida de los últimos cinco años: 1887-1891. Además, es el único que detalla el título de las obras representadas. Ahora bien, la información debe ser leída cuidadosamente, ya que las empresas teatrales no necesariamente declaraban fielmente sus ingresos. De cualquier modo, los números ayudan a comprender

⁶⁷ Era la continuación de la revista *Caras y Caretas* de Eustaquio Pellicer, publicada entre 1890 y 1897 en Uruguay.

⁶⁸ A propósito de las fotografías tomadas durante las ejecuciones, es interesante citar un pasaje de una carta del pianista Harold Bauer, traducida para *Bibelot*: “Cuando nuestro primer concierto, tuvimos una aventura algo mortificante. En medio del primer movimiento de una sonata de Beethoven para piano y violoncello [Pablo Casals], fuimos repentinamente levantados en nuestras sillas por un relámpago y un rugido, y un momento más tarde recobramos nuestra presencia de ánimo, viendo a un fotógrafo que desaparecía rápidamente entre nubes de humo al fondo del salón con su cámara y aparato de magnesio debajo del brazo. Supimos después que había sido mandado por el editor de un periódico ilustrado intitulado *Caras y Caretas*, con orden de sacar a los artistas *en el acto!*... Indignados, gastamos cierta cantidad de aliento en protestas, pero ¿para qué? El auditorio estaba encantado...”. Harold Bauer, “Conservatóropolis”, *Bibelot*, 32 (30 de agosto, 1904), p. 3.

ciertas tendencias en los consumos de espectáculos. Por ejemplo, es posible ver el intercambio de público —e ingresos— que se produjo entre el Teatro de la Ópera —luego de la desaparición del Antiguo Teatro Colón— y el nuevo Teatro Colón inaugurado en 1908 (ver Tablas 2 y 3).

Año	Teatro de la Ópera	Teatro Colón
1907	171.800 (3,50%)	-
1910	265.840 (2,64%)	250.365 (2,48%)
1911	74.359 (0,68%)	285.600 (2,63%)
1912	23.307 (0,18%)	264.206 (2,12%)
1913	49.187 (0,31%)	358.406 (2,23%)

Tabla 2: Cantidad de espectadores comparada (% del total de espectadores para todos los teatros de la ciudad de Buenos Aires. Datos del *Anuario Estadístico de la Ciudad de Buenos Aires*, 1908, p. 340; 1913, p. 410; 1914, p. 286)

Año	Teatro de la Ópera (m\$ñ)	Teatro Colón (m\$ñ)
1907	934.227 (14,41%)	-
1910	881.835 (06,77%)	2.154.650 (16,54%)
1911	534.926 (03,96%)	2.355.000 (17,47%)
1912	122.761 (00,87%)	2.150.508 (15,34%)
1913	204.745 (01,57%)	2.462.443 (16,53%)

Tabla 3: Ingresos comparados (% del total de ingresos de todos los teatros de la ciudad de Buenos Aires. Datos del *Anuario Estadístico de la Ciudad de Buenos Aires*, 1908, p. 340; 1913, p. 410; 1914, p. 286)

1900-1909

De la década de 1900, la *Guía...* señala cuatro títulos: *Bibelot* (1903-1905), *Armonía* (1905), *Música* (1906-1907) y *La Revista Teatral / La Revista Artística* (1907); de los cuales solamente *Armonía* está fichado⁶⁹. Para la historia de la lírica en Buenos Aires fue un tiempo de apogeo y es previsible que la industria editorial acompañara tal desarrollo. El trabajo en archivos reveló una profusión de publicaciones periódicas vinculadas a la vida cultural y musical, con la ópera como género gravitante: a las continuaciones de *Caras y Caretas* (1898-1938), *Don Quijote* (1882-1903), *La Mujer*

⁶⁹ María de la Paz Tagliabue realizó en 2022 un extenso estudio inédito de *Armonía* (1904-1905), publicación dirigida por Próspero Cimaglia y administrada por Alfredo Francalanci. La revista quincenal consistía principalmente de partituras para mandolín y guitarra. Sus editores publicaron otra revista de partituras de piano titulada *Album Musical* (1905).

(1899-1902)⁷⁰, se agregan los títulos *Cantaclaro* (1901), *El Teatro* (1901), *El Eco Teatral* (1902), *Guignol* (1902-1903), *Don Quijote Moderno* (1903-1905), *El Hogar* (1904-1963), *Nosotros* (1907-1943), *La Scena Uморistica* —luego *La Scena Illustrata*— (1907-1938), *La Vita* (1909), *Arte y Letras* (1909-1910), así como los *Recuerdos de la Temporada Lírica* de la Empresa de Nardi y Bonetti del Teatro de la Ópera, además de la escisión entre *La Revista Teatral* y *La Revista Artística de Buenos Aires* (1908-1909) —desconocida al momento de la redacción de la *Guía*...—. Se amplía el panorama⁷¹.

Un primer grupo es el de las revistas satírico-humorísticas, en las que la ópera figuraba como un ámbito más de interés. Una de ellas fue *Cantaclaro. Semanario humorístico, político, social ilustrado* (1901), que contenía una columna teatral. En el único número consultado se publicó el retrato de Verdi y una caricatura de Mascagni. Del mismo modo, *Guignol. Revista ilustrada, política y parlamentaria* (1902-1903) tenía una columna teatral que no dejaba el humor de lado: “En el Politeama, *Khryse* de Berutti, que no porque sea feo su autor ha dejado de hacer esta vez algo bueno”⁷². La columna se convirtió en suplemento —con numeración propia—: *El Forillo. Periódico de teatros*⁷³. No faltaban las críticas a empresas teatrales, en este caso, la de la Ópera por traer músicos de afuera y porque se ganaba la simpatía de críticos y políticos a cambio de favores⁷⁴.



Figura 4: “Odeón”, *Don Quijote Moderno*, III/28 (12 de julio, 1905), p. 2⁷⁵

⁷⁰ También el *Anuario Estadístico de la Ciudad de Buenos Aires* (1892-1914) y la *Memoria de la Intendencia Municipal* (1885-1901).

⁷¹ Especialmente debido al fichado de colecciones de *La Revista Teatral* (1906-1908), *La Revista Artística* (1907-1909), *Bibelot* (1903-1905), *Música* (1906-1907) y *Arte y Letras* (1909-1910). Estas cinco revistas fueron detectadas en el marco de la investigación del equipo “Música y prensa periódica” (Ubacyt F-831) dirigido por Silvina Mansilla, que colaboró con Leandro Donozo en la confección de la *Guía*..., pero no llegaron a ficharse para la publicación. Se puede agregar *El Eco Teatral* aparecida el 10 de marzo de 1902, citada en Veniard (1988:42), de la que no hemos podido consultar existencias en ningún repositorio.

⁷² “Teatros”, *Guignol* I/5 (1 de julio, 1902), p. 15.

⁷³ Apareció entre septiembre y noviembre de 1902. Destacamos el retrato de la mezzosoprano Amanda Campodónico (25 de noviembre, 1902).

⁷⁴ “Ópera que... opera”, *Guignol* I/16 (19 de enero, 1903), p. 11.

⁷⁵ El empresario del Odeón era Faustino Da Rosa, que solía representarse con galera y fino bigote. Resulta interesante la referencia al uso de la prensa para atraer “pescados incautos”, las listas de abonados “inventadas” y “familias de valerianos que figuran como abonados”.

De este tipo de publicaciones, quizás sea la renovación del emprendimiento editorial de Eduardo Sojo en *Don Quijote Moderno* (1903-1905) la que mayor interés suscita. Básicamente, la idea de Sojo fue reformar la *Don Quijote* original, para asemejarla a *Caras y Caretas*, competidora directa⁷⁶. Sin embargo, el nuevo formato duró solo cinco números —que no se conservan en la Biblioteca Nacional— y volvió al anterior. Las páginas centrales estaban dedicadas a la caricatura e ilustraciones satíricas. Allí pueden encontrarse parodias de diversos operadores teatrales —un recurrente blanco era el empresario Faustino Da Rosa (ver Figura 4)—, así como el teatro como espacio para la sátira política (ver Figuras 5 y 6) (cf. Wolkowicz 2020). Se refuerza la idea de que la ópera era un ámbito de referencias recurrente para el humor político. Además, en la columna de “Teatros” encontramos la crónica breve de los espectáculos de distintos coliseos: Ópera, Politeama, Victoria, Mayo, Odeón, Apolo, Rivadavia, Comedia y Argentino. Sin embargo, la ópera fue cediendo presencia en esta columna a lo largo del segundo y tercer año de existencia. *Don Quijote Moderno* resulta útil para comprender cómo se representaba la ópera y la vida teatral por fuera de la cultura de élite.



Figura 5: “El presidente y el secretario en la Ópera”, *Don Quijote Moderno*, III/28 (12 de julio, 1905), p. 2-3

⁷⁶ Señala Rogers que “A diferencia de lo que ocurría entre las revistas de la alta cultura, donde unas sucedían a otras como guías intelectuales de la república, en el circuito comercial y popular prevaleció la disputa por el público. *Caras y Caretas* puede considerarse, en ese sentido, un relevo de *Don Quijote*, a la que terminó por suplantarlo restándole lectores y anunciantes” (2008: 70).

Visita de Puccini a Quintana



Figura 6: “Visita de Puccini a Quintana”, *Don Quijote Moderno*, III/26 (28 de junio, 1905), p.

2

En 1907 vio la luz *La Scena Umoristica. Rivista settimanale illustrata* (1907-1938), redactada en italiano. Fue creada y dirigida por Crispino Lauria (Rossano, Cosenza 1870-Buenos Aires 1938) hasta su muerte⁷⁷. Se centraba en la vida social de la colectividad italiana, así como en política peninsular y local. Contenía una columna teatral fija. En algún momento cambió su título por *La Scena. Rivista settimanale italo-argentina*. Desafortunadamente no tenemos a disposición números correspondientes a los años del período en estudio⁷⁸.

Entre las revistas teatrales encontramos *El Teatro. Semanario ilustrado de arte y actualidades* (1901), dirigida por Dario Niccodemi (Livorno 1874-Roma 1934) y realizada por teatristas, dramaturgos y comediógrafos, con colaboraciones de músicos —Julián Aguirre, Alberto Williams, Juan Gutiérrez—, escritores y críticos —Enrique Frexas, Evaristo Gismondi, Ricardo Rojas, Manuel Carlés, José Ingenieros—. Los nombres reunidos en este grupo permanecen en la memoria por sus aportes al teatro nacional —por ejemplo, Luis Doello Jurado, Enrique García Velloso, Roberto Payró, Joaquín de Vedia, Belisario Roldán—, y también al teatro italiano —Dario Niccodemi, Giuseppe Pacchierotti, Vincenzo Di Napoli-Vita—. Incluso, muchos participaron en distintos intentos por formalizar asociaciones gremiales de defensa de los autores de teatro. Además, en la publicación hay un importante interés por el “teatro nacional”⁷⁹ y tuvo colaboraciones de quienes a la postre serían algunos de los principales escritores e

⁷⁷ Según Bertagna (2009), Lauria tenía ideas de tendencia filofascista.

⁷⁸ En cambio, la Biblioteca Nacional conserva un volumen con números correspondientes a 1926, entre los cuales hay uno dedicado a Verdi en el vigésimo quinto aniversario de su muerte. El estudio de una colección completa permitiría comprender el rol de la ópera como elemento de comunicabilidad entre la cultura italiana y la local. Además, por su duración permitiría ver el declive del género y su reemplazo por otro elemento.

⁷⁹ Este interés puede verse en la iniciativa de un concurso dramático para obras en español, o en los artículos Ricardo Rojas, “El carácter y el teatro nacional”, *El Teatro*, 5 (9 de mayo, 1901), pp. 7-8; y Manuel Argerich, “Empresas nacionales”, *El Teatro*, 3 (25 de abril, 1901), p. 13.

ideólogos del nacionalismo argentino —como Ricardo Rojas, Manuel Carlés y Carlos Ibarguren—, sin que fuera esta la única tendencia estética al interior de la revista.

En nuestra lectura, esta revista —de la que se conservan diez números— sobresale por dos características. En primer lugar, un notable interés por las novedades operísticas: ya sea la organización de la temporada o las nuevas composiciones. Se comentaban los pormenores de la formación de las principales compañías para el año 1901, especialmente de los Teatros de la Ópera, Politeama y Odeón; así como artículos dedicados a las composiciones de *Khrysé* de Arturo Berutti⁸⁰, *Medioevo latino*, de Héctor Panizza⁸¹, *Lorenza*, de Edoardo Mascheroni⁸², *I Doria*, de Constantino Gaito⁸³ y *Azrael* de Alberto Franchetti⁸⁴, que en ese año tuvo su estreno argentino dirigida por Toscanini en la Ópera⁸⁵. En segundo lugar, sobresalen las imágenes, especialmente las fotográficas. El responsable era A. Bixio. Además de la galería de artistas que aparecía en la portada de cada número, se destacó la fotografía *in situ*. Gracias a esta novedad se ve el desembarco de la gran compañía formada por los empresarios Nardi y Bonetti para la Ópera en 1901 con la Darclée, Caruso, Giraldoni y la dirección de Toscanini (ver Figuras 7 y 8) y a la Darclée en la intimidad de su residencia en Buenos Aires (ver Figura 9).



Figura 7: “Mme. Darclée descendiendo del Orione”, *El Teatro*, 6 (16 de mayo, 1901), p. 11



Figura 8: “Enrique Caruso dirigiendo una maniobra”, *El Teatro*, 6 (16 de mayo, 1901), p. 10



Figura 9: “Madame Darclée íntima”, *El Teatro*, 9 (13 de junio, 1901), p. 6

⁸⁰ Dream [Giuseppe Pacchierotti], “*Khrysé*”, *El Teatro*, 1 (11 de abril, 1901), p. 6.

⁸¹ “Héctor Panizza”, *El Teatro*, 1 (11 de abril, 1901), p. 7; “Héctor Panizza. *Medio evo latino*”, *El Teatro*, 6 (16 de mayo, 1901), p. 9.

⁸² “Eduardo Mascheroni. El estreno de *Lorenza* en Roma”, *El Teatro*, 2 (18 de abril, 1901), p. 12; “*Lorenza* de Eduardo Mascheroni”, *El Teatro*, 7 (23 de mayo, 1901), p. 10.

⁸³ “Constantino Gaito”, *El Teatro*, 2 (18 de abril, 1901), p. 9.

⁸⁴ “*Azrael* del maestro Alberto Franchetti”, *El Teatro*, 9 (13 de junio, 1901), p. 10.

⁸⁵ También hay una breve nota anecdótica de la composición del *Verone*, de Arrigo Boito. “Arrigo Boito”, *El Teatro* 9 (13 de junio, 1901), p. 11.

Al momento de confección de la *Guía...* entendíamos que *La Revista Artística* fue la continuación de *La Revista Teatral*. Luego constatamos que la segunda surgió como una escisión de la primera y continuaron coexistiendo⁸⁶. En ambas, la ópera era el género gravitante⁸⁷. Se trata de publicaciones lujosas que siguen el formato y diseño de la estadounidense *The Theatre* y la francesa *Le Théâtre* (ver Figura 10), en las cuales la imagen de los artistas ocupa un espacio privilegiado. Sin embargo, hay una diferencia sustancial en sus programas, tal vez uno de los motivos de la separación: *La Revista Artística* se publicaba a lo largo de todo el año, no solo durante la temporada teatral de invierno-primavera. Consecuentemente, otros ámbitos más allá del teatro se encuentran representados y reseñados: la música de concierto, la vida de los conservatorios y las artes plásticas también eran focos de interés. Además, destacamos dos números especiales de *La Revista Artística*: el que dedicó a la inauguración del Teatro Colón y uno con una traducción encargada por la publicación a Andrés Demarchi de *La Nave*, de D'Annunzio, el mismo año de su estreno (Weber 2021).



Figura 10: Portadas de *The Theatre*, II/12 (febrero, 1902), *Le Théâtre*, 25 (1 de enero, 1900) y *La Revista Teatral*, VIII/6 (30 de junio, 1906).

Estas tres publicaciones –*El Teatro*, *La Revista Teatral* y *La Revista Artística*– estaban vinculadas por conexiones de sociabilidad; eran espacios compartidos por personalidades como Vincenzo di Napoli-Vita, Dario Niccodemi, Joaquín de Vedia, Antonio Monteavaro, Luis Doello Jurado, Florencio Sánchez, Evaristo Gismondi, Roberto Payró, José León Pagano, Giuseppe Pacchierotti y Enrique García Velloso, entre otros.

Por otro lado, la *Guía...* refiere a la revista *Bibelot* (1903-1905) y su continuación *Música* (1906-1907) a través de bibliografía secundaria. *Bibelot*, dirigida por Adolfo Cipriota (Capilla del Señor, B.A. 1879-Buenos Aires 1944) y luego por Miguel Mastrogianni (Buenos Aires 1884-1957), fue una revista ligada a la vida de conservatorio, orientada a músicos profesionales y estudiantes⁸⁸. Publicaba información técnica, traducciones de conferencias y artículos sobre compositores, así como agendas de conciertos y partituras. También era un nodo de contacto

⁸⁶ Lo supimos gracias al hallazgo de números de *La Revista Teatral* correspondientes al año 1908 en la colección personal de César Dillon, que hoy se encuentra en custodia del Archivo de Música Académica del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

⁸⁷ Para una descripción extensa de las revistas ver Weber 2016: 162-230.

⁸⁸ Copias de los ejemplares correspondientes al año I se encuentran en el Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de la Universidad Católica Argentina, que nos permitió el acceso digital. Los ejemplares del año II se encuentran en la Biblioteca Nacional y fueron fotografiados por Romina Dezillio, quien nos permitió la consulta. Para una descripción de la fuente ver García Muñoz (1988).

con academias y conservatorios de la provincia de Buenos Aires —por ejemplo Pergamino, Azul, Mercedes—, de las que informaba sus concursos y conciertos⁸⁹. Al comienzo el tono general era humorístico, por momentos incluso burlón, y se firmaba mayormente con seudónimos, lo cual parecería indicar que la publicación empezó como un proyecto estudiantil. Luego, la aparición de partituras y artículos firmados por profesores del Conservatorio de Música de Buenos Aires, junto con un cambio hacia un carácter más serio en la escritura, nos hace formular la hipótesis de que la revista pasó a estar bajo control del cuerpo docente.

Bibelot era cercana a la figura de Alberto Williams, director del conservatorio mencionado, y de su entorno; entre los colaboradores musicales, además de Williams, se encuentran Julián Aguirre, José André, Josué T. Wilkes, Carlos Marchal, entre otros⁹⁰. Se destaca un artículo de Alfred Bruneau acerca de la tendencia moderna del gusto musical, donde plantea la oposición entre los compositores del “arte auténtico” —Wagner, Berlioz, Franck— y los que lo falsean en búsqueda de dinero y éxito —Rossini, Bellini, Donizetti, Meyerbeer—⁹¹. Se percibe en *Bibelot* cierto sesgo contrario a la ópera italiana.

El programa de *Bibelot* y la consolidación de la red de personalidades que la hizo tuvieron continuidad en *Música* (1906-1907). Conservada en la Biblioteca Nacional y el Colegio Nacional, fue una revista quincenal aparecida en enero de 1906, dirigida por José André (Buenos Aires 1881-1944) y cuyo jefe de redacción fue Mariano A. Barrenechea (Buenos Aires 1884-1947).

En 1909 apareció la revista mensual *Arte y Letras. Revista mensual ilustrada* (1909-1910) publicada por el Instituto Musical Fontova, no indexada en la *Guía...*⁹². La publicación, órgano del conservatorio fundado por los hermanos de origen catalán Conrado (Barcelona 1865-Buenos Aires 1923) y León Fontova (Barcelona 1875-Buenos Aires 1949), estaba administrada por Juan Bautista Llonch —quien estaba al frente del instituto— y dirigida por los escritores Ricardo Monner Sans (Barcelona 1853-Buenos Aires 1927), en un primer momento⁹³, y Juan Más y Pi (1878-1916) más adelante.

Arte y Letras está amalgamada por los lazos de la colectividad catalana en Buenos Aires. Más allá de eso, existe cierta continuidad con los dos títulos comentados anteriormente, que puede verse en las firmas de Barrenechea, José André y Carlos Pedrell, entre otras. Al igual que aquellas, el lector modelo de la publicación es el músico y el estudiante de música —se repartía gratuitamente entre los alumnos del conservatorio—. El contenido se centra en el estudio de compositores y obras, así como en la crónica de las diversas actividades de conservatorios y la música de concierto. Los artículos más extensos se dedicaron a artistas y obras españolas. Las menciones de ópera aparecen en las secciones de noticias: breves comentarios de estrenos, reseñas, anuncios de elencos, etc. Si el artículo era extenso, trataba de aportes españoles al género; por ejemplo, la temporada de ópera española en el Teatro Colón en 1910 decía⁹⁴:

⁸⁹ Tan intensa se juzgaba la instrucción musical en Buenos Aires que la revista publicó la traducción de una nota del pianista Harold Bauer aparecida en el diario *The Herald* titulada “Conservatrópolis”, *Bibelot*, 32 (30 de agosto, 1904) en la que se describe sarcásticamente el ambiente musical y de los establecimientos formativos de la ciudad.

⁹⁰ Es importante recordar que el Conservatorio de Música de Buenos Aires de Alberto Williams no contaría con un órgano propio de difusión hasta 1919 cuando apareció *La Quena*.

⁹¹ Alfred Bruneau, “Tendencia moderna del gusto musical”, *Bibelot*, 43 (15 de febrero, 1905), pp. 1-5.

⁹² Los doce números consultados se encontraban en la colección personal del Dr. César Dillon y fueron fotografiados por José Ignacio Weber en el marco del proyecto Ubacyt F-831 dirigido por Silvina Mansilla.

⁹³ Sobre Ricardo Monner Sans ver Dalla Corte 2013.

⁹⁴ Más ejemplos pueden encontrarse en los siguientes artículos: “Compañía de Ópera Española. Felipe Pedrell, compositor. Juan Goula, director”, *Arte y Letras*, 9 (septiembre, 1910); “Felipe Pedrell” *Arte y Letras*, 9 (septiembre, 1910); “D. Manuel Mendez de Andés. La Ópera española”, *Arte y Letras*, 10

Hasta ahora dominaban las temporadas italianas, con algo alemán (Wagner) y un poco de francés (Bizet y Massenet). Fuera de esto, la absurda y estéril monotonía aplastadora. Conviene pues, la renovación que aporta la música española, más nuestra, más adaptable al temperamento americano, y que no necesita ser trivial ni bullanguera como se ha dicho con notoria injusticia [...] / Para nosotros es motivo de orgullo ver afirmadas algunas de nuestras más tenazmente sustentadas opiniones, pues siempre hemos creído que en España, país artístico por excelencia, había medios y condiciones para un gran teatro lírico⁹⁵.

En cuanto a las revistas culturales y magazines, además de la continuidad y afianzamiento de *Caras y Caretas*, a lo largo de la primera década del siglo XX aparecieron otros títulos de importancia: el semanario ilustrado *El Hogar* (1904-1963) —originalmente titulado *El Consejero del Hogar*—, fundado por Alberto Haynes, y *Nosotros. Revista mensual de letras, arte, historia, filosofía y ciencias sociales* (1907-1943), de Alfredo A. Bianchi y Roberto F. Giusti. A pesar de que la presencia de la música en *El Hogar* es profusa, aún no ha sido estudiada en los años correspondientes al período que aquí nos interesa. Mansilla (2012) realizó un exhaustivo registro de la presencia de la música en la revista en el período de 1920 a 1924 y estudió en particular las colaboraciones de Julián Aguirre. Por su parte, Wolkowicz (2018a) indagó en la crítica musical en *Nosotros*, sobre todo los artículos de Gastón Talamón —aunque estos son posteriores al recorte aquí propuesto—. Es importante destacar que entre las colaboraciones acerca de música aparecen las firmas de Miguel Mastrogianni y Mariano Antonio Barrenechea, que conectan a *Nosotros* con *Bibelot, Música y Arte y Letras*⁹⁶.

La Vida Moderna. Semanario-magazine argentino (1907-1910) también trataba ocasionalmente temas musicales y teatrales, de modo más regular en los meses de la temporada de invierno-primavera. Se destacan particularmente las fotografías y caricaturas, ya que mayormente la presencia de la ópera se daba a través de las imágenes —de empresarios, artistas, incluso el público—, y en menor medida en forma de crónica o crítica. Como solo se conservan los números correspondientes a la temporada de invierno del año 1908, el contenido de la revista refleja la reorganización de la competencia teatral luego de la inauguración del nuevo Teatro Colón. En ese contexto aparecen muchas veces retratados y caricaturizados los empresarios Cesare Ciacchi, Faustino Da Rosa y Antonino Bernabei (Figuras 11 y 12).



Figura 11: “Teatros”, *La Vida Moderna*, 58 (21 de mayo, 1908), p. 19. Caricaturas de los empresarios teatrales Angelo Ferrari (ya fallecido), Faustino Da Rosa, Cesare Ciacchi y Nino Bernabei

(octubre, 1910); “Tomás Bretón”, *Arte y Letras*, 10 (octubre, 1910); “La ópera española”, *Arte y Letras*, 11 (noviembre, 1910).

⁹⁵ “La ópera española”, *Arte y Letras*, 9 (septiembre, 1910).

⁹⁶ Además de estos, se encuentran los nombres de Enrique Giordano y Oscar Spinetto.



Figura 12: “El mes de la ópera. Las huestes líricas”, *La Vida Moderna*, 56 (7 de mayo, 1908), pp. 20-21

En la portada aparecía una ilustración satírico-humorística generalmente referente a la política nacional donde encontramos a la ópera como ámbito de referencia para la sátira (cf. Wolkowicz 2020). Como ejemplo mostramos la portada del número 154 de marzo de 1910 en la que se parodia a *Salomé* para satirizar a Sáenz Peña (ver Figura 13). El trasfondo era el conflicto por la jurisdicción en el Río de la Plata entre Uruguay y Argentina (Rodríguez Ayçaguer 2015) a la vez que una crítica al pacto político trazado en el “Protocolo Ramírez-Sáenz Peña” haciendo uso de la imagen del “baile propiciatorio” que caracterizó a la ópera de Strauss. Esta obra, a su vez, tenía una fuerte carga simbólica en aquel momento porque, como explica Glocer (2019b), dos años antes su estreno argentino fue boicoteado, pero en 1910 volvió a hablarse de su posible puesta en escena hasta su efectiva representación en junio de ese año.



Figura 13: Portada de *La Vida Moderna*, 154 (23 de marzo, 1910)

La Vita. Periodico italiano di politica, questioni sociali, scienze, lettere e arte (1909) de Michele Fiore, dirigido por Dionisio Baia y Agénor Magno, fue otro semanario de la colectividad. La Biblioteca Nacional conserva solo el primer número, pero es posible advertir que las artes y la música eran de gran interés en la publicación: contiene una reseña de una muestra del pintor Luigi De Servi (Lucca 1863-1945) en el Jockey Club, una columna de crónica teatral en la que se comenta el estreno argentino de *Eidelberga mia* de Ubaldo Pacchierotti y la representación del *L'Elisir d'Amore* en el Teatro Colón, así como el anuncio del programa de un concierto de la Sociedad Orquestal Bonaerense en el Teatro Colón.

Finalmente, destacamos el anuario *Recuerdo de la temporada lírica de la Empresa Nardi, Bonetti & Cia* (1902-1904), editado por Marino Giammarchi —concesionario de la impresión de programas de la Ópera—. Además de los anuncios de prensa de la compañía, contenía artículos acerca de la historia del Teatro de la Ópera y el Solís de Montevideo, notas sobre los artistas y compositores, así como el resumen argumental de las obras representadas. También hay reproducciones de algunas críticas periodísticas.

La tabla 4 resume los títulos comentados (ver Tabla 4):

1870-1879	<ol style="list-style-type: none"> 1. <i>La Crónica Teatral</i> (1877) —9 números en Biblioteca Nacional— 2. <i>La Orquesta</i> (1878) —13 números en Biblioteca Nacional— 3. <i>La Aurora</i> (1879-1881) —52 números en Biblioteca Nacional— 4. <i>El Trovador</i> (1879) —8 números en Biblioteca Nacional— 5. <i>El Sinsonte</i> (1899) —cit. in <i>La Aurora</i> (I,6)—
1880-1889	<ol style="list-style-type: none"> [3. <i>La Aurora</i> (1879-1881)] 6. <i>La Platea</i> (1881) —cit. in <i>La Aurora</i> (44:4)— 7. <i>El Mundo Artístico</i> (1881-1887) —323 números en Biblioteca Nacional— 8. <i>Mefistófeles</i> (1882) —20 números en Biblioteca Nacional— 9. <i>El Nuevo Figaro</i> (1882) —5 números en Biblioteca Nacional— 10. <i>Don Quijote</i> (1884-1903)* —en The Internet Archive— 11. <i>Memorias de la Intendencia Municipal</i> (1885-1901)* —3 números en Academia Nacional de la Historia— 12. <i>Buenos Aires Teatro</i> (1885) —1 número en Biblioteca Nacional— 13. <i>El Entre-Acto</i> (1885) —1 número en Biblioteca Nacional— 14. <i>El Arte</i> (1885) —1 número en Biblioteca Nacional— 15. <i>Il Vessillo dell'Arte</i> (1887-1893) —3 números en Biblioteca Nacional— 16. <i>Revista Sud-Americana</i> (1888)* —1 número en Biblioteca Nacional—
1890-1899	<ol style="list-style-type: none"> [10. <i>Don Quijote</i> (1882-1903)*] [15. <i>Il Vessillo dell'Arte</i> (1887-1893)] 17. <i>La Ilustración Musical</i> (1890) —1 número en Biblioteca Nacional— 18. <i>Rigoletto</i> (1890)* —1 número en Biblioteca Nacional— 19. <i>Il Teatro</i> (1891) —1 número en Biblioteca Nacional— 20. <i>Falstaff</i> (1894)* —1 número en Biblioteca Nacional— 21. <i>Anuario estadístico de la ciudad de Buenos Aires</i> (1897-1907)* —6 números en The Internet Archive— 22. <i>Caras y Caretas</i> (1898-1938) —en Biblioteca Nacional de España— 23. <i>La Mujer</i> (1899-1902) —en Hemeroteca Central Facultad de Filosofía y Letras, UBA—

1900-	[10. <i>Don Quijote</i> (1882-1903)*]
1909	[11. <i>Memorias de la Intendencia Municipal</i> (1885-1901)*]
	[21. <i>Anuario estadístico de la ciudad de Buenos Aires</i> (1897-1901)*]
	[23. <i>La Mujer</i> (1899-1902)]
24.	<i>Cantaclaro</i> (1901) —1 número en Revistas Culturales 2.0—
25.	<i>El Teatro</i> (1901) —10 números en Academia Nacional de la Historia
26.	<i>El Eco Teatral</i> (1902) — <i>cit. in</i> Veniard 1988:42—
27.	<i>Recuerdo de la temporada lírica. Empresa Nardi Bonetti & Cia</i> (1902-1904) —3 números en Biblioteca del Teatro Colón—
28.	<i>Guignol</i> (1902-1903)* —19 números en Biblioteca Nacional—
29.	<i>Don Quijote Moderno</i> (1903-1905)* —125 números en Biblioteca Nacional—
30.	<i>Bibelot</i> (1903-1905) — 49 números en Biblioteca Nacional e Instituto de Investigaciones Musicológicas “Carlos Vega” (UCA)—
31.	<i>El Hogar</i> (1904-1963) —Instituto Iberoamericano de Berlín y Biblioteca Nacional—
32.	<i>Música</i> (1906-1907) — 30 números en colección privada de César Dillon y Colegio Nacional—
33.	<i>La Revista Teatral de Buenos Aires</i> (1898-1908) — 29 números en Biblioteca Nacional e Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”—
34.	<i>Nosotros</i> (1907-1943) —en The Internet Archive y Revistas Culturales 2.0—
35.	<i>La Scena Umoristica / La Scena Illustrata</i> (1907-1938) —en Biblioteca Nacional—
36.	<i>La Vida Moderna</i> (1907-1910) —26 números en Revistas Culturales 2.0—
37.	<i>La Revista Artística de Buenos Aires</i> (1908-1909) —14 números en Biblioteca Nacional—
38.	<i>La Vita</i> (1909)* —1 número en Biblioteca Nacional—
39.	<i>Arte y Letras</i> (1909-1910) —12 números en colección privada de César Dillon—

Tabla 4: Síntesis del trabajo de archivo realizado⁹⁷. Elaboración propia

Agrupamientos

Como dijimos, los estudios actuales acerca de publicaciones periódicas parten del supuesto de que son expresiones —más o menos orgánicas— de grupos o tendencias culturales. Esto no significa que sean producciones homogéneas ideológica y estéticamente; de hecho, comentamos casos en los que las diferencias internas produjeron crisis y cambios de orientación. Sin embargo, pensar en los intereses a los que estas respondieron puede ordenar el panorama. De este modo, la acumulación de fuentes produce no solo un crecimiento cuantitativo sino una complejización cualitativa de la historia de la música y un avance en la comprensión del rol de las publicaciones periódicas en ella. Entonces, proponemos una tipología de intereses que va más allá de la tipificación genérica de las publicaciones —revistas culturales, satíricas, de teatro, memorias oficiales, etc.—. Llamamos a estos tipos: étnico, asociativo, empresarial, gubernamental y de conservatorios. Ciertas publicaciones pueden pertenecer a más de uno de estos grupos.

El primero corresponde a las revistas vinculadas a colectividades inmigrantes o sus asociaciones étnicas. *Il Vessillo dell'Arte* (1887-1893), *El Mundo del Arte* (1891-1895), *Il Teatro* (1891), *La Revista Teatral* (1906-1908), *La Revista Artística* (1908-1909) y *La Vita* (1909) emergieron de la colectividad italiana; *La Aurora* (1879-1881) y *Arte y Letras* (1909-1910) de la

⁹⁷ El asterisco señala los títulos que no cumplen necesariamente la definición de “revista de música” de Donozo (2009: 17). En negrita los títulos que no se encontraban en la *Guía...* o bien nuevos números detectados. Si se suman a estos treinta y nueve títulos el resto de las publicaciones del período mencionadas en la *Guía...* se alcanzan los cincuenta y cinco.

española. No fueron las únicas interesadas en la lírica, por ejemplo, el diario en francés *Le Courrier Français* contó con la prestigiosa firma de Paul Groussac en su columna teatral⁹⁸.

En el segundo grupo, encontramos órganos de asociaciones civiles o gremiales. A este tipo pertenecen *La Aurora* (1879-1881) y *El Mundo Artístico* (1881-1887), que en sus orígenes respondieron a la sociedad La Aurora y la Sociedad del Cuarteto, respectivamente. Asimismo, *Il Teatro* lo era de la Caja de Socorro y Repatriación de Artistas.

En el tercer grupo, identificamos aquellas revistas que fueron órganos publicitarios de empresas de diversa índole. Entre ellas, *El Arte* (1885) del Establecimiento Musical Arturo Demarchi (Antolini 1997), casa editora y de venta de instrumentos; y los *Recuerdos de la temporada lírica*, de la empresa teatral de Nardi, Bonetti & Cia. que manejaba el Teatro de la Ópera. También aparecieron los vínculos estrechos entre publicaciones y agencias teatrales que prestaban servicios de representación de empresarios, contratación de artistas, provisión de vestuarios y partituras, etc. *El Mundo Artístico*, *Il Vessillo dell'Arte*, *El Mundo del Arte*, *Il Teatro* tenían estas "agencias teatrales anexas". La importancia de estas en la producción local de espectáculos es un tema a investigar.

Las publicaciones oficiales de estadística y memoria del gobierno municipal constituyen el cuarto grupo: *Memorias Municipales* y *Anuario Estadístico Municipal*. Estas publicaciones seriadas ofrecen al historiador la posibilidad de comprender cómo buscó intervenir el gobierno en la vida teatral.

Finalmente, el quinto grupo está conformado por las revistas pertenecientes o cercanas a instituciones de formación musical. Entre ellas, *Mefistófeles* (1882), vinculada al conservatorio de Luis Bernasconi, *Bibelot* (1903-1905), cercana a la vida del Conservatorio de Música de Buenos Aires, y *Arte y Letras* (1909-1910), del Instituto Musical Fontova.

Más allá de estos tipos, nos cuestionamos acerca de las tendencias estéticas a las que respondieron las diversas publicaciones. Como dijimos, es difícil —cuando no engañoso— reducir el pensamiento musical de una publicación periódica a una única y estable adscripción estética. A esto se agrega que tendencias como el nacionalismo y el cosmopolitismo/universalismo musical no tomarían formas más definidas hasta un período histórico posterior al que aquí estudiamos. Planteadas estas salvedades, encontramos indicadores vinculados a ciertos énfasis estéticos en un sentido u otro. Como mostramos, *Mefistófeles* (1882) tuvo una postura proto-nacionalista y una activa promoción del "arte nacional". Podríamos agregar títulos como *Bibelot* y *Música*. Contrariamente, detectamos títulos que reproducen la centralidad y preeminencia de la ópera italiana en la cultura y el gusto musical. Entre ellos, se puede citar *El Mundo del Arte*, *El Teatro*, *La Revista Artística* y *La Revista Teatral*, en las que, si bien los artistas locales —nativos y extranjeros— y la música de concierto encontraron un espacio de expresión y promoción, la centralidad indiscutida correspondía a la ópera.

⁹⁸ La extensa producción crítica de Groussac fue reunida en *Críticas sobre música* (2007) y *Paradojas sobre música* (2008).

Conclusiones

Estos avances en el conocimiento de las publicaciones periódicas de Buenos Aires de fines del siglo XIX y comienzos del XX y su relación con la historia de la música en general y de la lírica en particular nos permiten extraer algunas conclusiones. En primer lugar, que la disponibilidad de fuentes abierta por la digitalización de repositorios responde a dos tendencias; una facilita el acceso al patrimonio de instituciones de diversa índole: colecciones de hemerotecas públicas o privadas que proveen distintas herramientas e interfaces de consulta. La otra intenta centralizar en un solo instrumento heurístico colecciones provenientes de diversos lugares e instituciones —v.gr. RIPM—. Estas bases de datos tienen ventajas y desventajas: si bien brindan enormes facilidades de consulta, los intentos centralizadores se topan con diferencias regionales limitantes (cf. Joubert 2021). Sin embargo, ayudan a los investigadores a detectar conexiones transnacionales que pudieran tener sus objetos de estudio. La experiencia de la realización de investigaciones anteriores nos indica que, en el mejor de los casos, ambas tendencias resultan complementarias.

La actualización del estado de la cuestión revela que los estudios acerca de publicaciones periódicas en las disciplinas de la historia del arte, la música, el cine y el teatro se multiplicaron durante los últimos veinte años. La aceptación de la relevancia de este tipo de estudios fue acompañada por una cuidada atención metodológica en la construcción de la prensa periódica como objeto de estudio (cf. De Luca 2005, Artundo 2010). A su vez, observamos un predominio del enfoque sociohistórico realizado con diversas herramientas teóricas que iluminan problemas en torno a lo estético, lo ideológico, lo político, los géneros, etc. Una constante en esta literatura es la consideración de las publicaciones periódicas como núcleos de grupos culturales. Son comprendidas como espacios de construcción colectiva que representan tendencias ideológicas diversas. De este supuesto teórico común se deriva que la descripción del lugar relativo que ocupan las publicaciones entre sí permite comprender los posicionamientos éticos y estéticos en la organización de una cultura.

También notamos un interés en investigar las partituras contenidas en las revistas de música y de interés general (v.gr. Glocer 2019a; Weber 2019; Mansilla 2021, 2023; Lobato 2022). Entre otros motivos, resulta relevante porque muchas veces se trata de músicas olvidadas y porque pueden considerarse antologías de hecho que invitan al investigador a detectar la coherencia estética que las sustenta.

Por último, nuestra lectura del corpus ampliado de publicaciones periódicas puestas en relación con la historia de la ópera permite comenzar a superar el hiato en el conocimiento que existía entre la enorme actividad lírica de Buenos Aires en el período recortado y la actividad publicitaria que la acompañó. A su vez, constatamos la importancia del género operístico en la prensa general, no solo la especializada, de forma tal que constituyó un ámbito de referencia importante para la siempre creciente —explosiva (cf. Weber 2018)— industria gráfica. Particularmente evidente se vuelve en la sátira política, así como en las discusiones acerca del favor público del que gozaban ciertas empresas.

Pensar agrupamientos en función de los intereses de quienes se expresaban por medio de las publicaciones ilumina una serie de problemas en torno a la historia de la ópera en la ciudad. Se verifica la importancia de la prensa étnica, sobre todo italiana y española, y la relevancia de la música y la lírica como espacios de interacción cultural. Del mismo modo, el fenómeno del asociacionismo, característico del período, utilizó la prensa para difundir su acción; en especial, las asociaciones musicales y de artistas, como la Sociedad del Cuarteto o la Caja de Socorro y Repatriación de Artistas —de la cual sabemos aún muy poco—. Empresas teatrales y editoriales también hicieron uso del medio periódico para divulgar su producción. Queda por explorar el alcance de las “agencias teatrales anexas” en los modos de producción de espectáculos líricos. La cantidad —*El Mundo Artístico, Il Vessillo dell'Arte, El Mundo del Arte, Il Teatro*— sugiere que estos mediadores cumplan un rol esencial, con el alcance transnacional característico de la industria lírica. Por su parte, las publicaciones seriadas del gobierno ilustran las relaciones e intereses

cruzados entre la administración pública y la actividad teatral privada. Finalmente, las revistas fueron también insumos formativos y comunicacionales para los conservatorios. En las revistas de este grupo pueden observarse actitudes diversas frente al género operístico, lo que también constituye un posible problema a indagar en el futuro. Además, destacamos varias publicaciones de interés musical que excedían la duración de la temporada teatral de invierno-primavera. Lo consideramos un indicador de la creación y consolidación de un campo musical autónomo; ya que las revistas fueron mediaciones fundamentales para la sociabilidad, la crítica, la legislación del gusto y la formación de la sensibilidad del auditorio.

BIBLIOGRAFÍA

ALBINO, GRACIELA

- 2008 "La construcción de las representaciones sociales en el primer Teatro Colón", *Primer Congreso Internacional Artes en Cruce: Problemáticas Teóricas Actuales*, María Inés Saavedra y Diana Murad (coordinadoras). Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras-UBA, pp. 160-171.

ANUARIO ESTADÍSTICO DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES

- 1901 *Anuario estadístico de la Ciudad de Buenos Aires. Año X, 1900*. Buenos Aires: Cia. Sudamericana de Billetes de Banco.
- 1908 *Year-book of the City of Buenos Aires. Year XVII: 1907*. Buenos Aires: La Bonaerense.
- 1913 *Year-book of the City of Buenos Aires. Years XX and XXI: 1910-1911*. Buenos Aires: El Centenario.
- 1914 *Year-book of the City of Buenos Aires. Year XXIII: 1913*. Buenos Aires: Cia. Sudamericana de Billetes de Banco.

ARTUNDO, PATRICIA M.

- 2010 "Reflexiones en torno a un nuevo objeto de estudio: las revistas", *Actas del IX Congreso Argentino de Hispanistas*, La Plata: Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP/CONICET). <http://ixcah.fahce.unlp.edu.ar/actas/artundo-patricia-m.pdf>

ARTUNDO, PATRICIA M. (DIR.)

- 2008 *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina (1900-1950)*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- 2022 *Entramados visuales: cuatro revistas argentinas (1905-1937)*. Buenos Aires: ITHA Payró, FFyL, UBA.

BERTAGNA, FEDERICA

- 2009 *La stampa italiana in Argentina*. Roma: Donzelli.

BIBLIOTECA NACIONAL

- 1935 *Un siglo de periódicos en la Biblioteca Nacional (políticos). Catálogo por fechas 1800-1899*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, https://catalogo.bn.gov.ar/F/?func=direct&doc_number=001350635&local_base=GENER

BUFFO, ROBERTO

- 2017 "La problemática del nacionalismo musical argentino", *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, 31, pp. 15-54. <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1300>

CERLETTI, ADRIANA

2015a “Tras la huellas del “Patriarca”: La revista *La Quena* como órgano de legitimación en la figura y la estética de Alberto Williams”, *Revista Argentina de Musicología*, 15/16, pp. 321-338, <https://ojs.aamusicologia.ar/index.php/ram/article/view/63>

2015b “La imagen sonora de la Nación: el logo de la revista *La Quena* como símbolo de la intersección entre lo autóctono y lo europeo en la música de Alberto Williams”, *Cuadernos de Iconografía Musical*, II/1, pp. 39-67, <http://132.248.143.164/index.php/CIM/article/view/18>

CETRANGOLO, ANÍBAL

2010 “Ópera e identidad en el encuentro migratorio. El melodrama italiano en Argentina entre 1880 y 1920” [tesis de doctorado]. Valladolid: Universidad de Valladolid. <https://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/3783/1/TESIS381-131024.pdf>

2011 “La Gaceta Musical: de un teatro a otro”, *Il teatro dei due mondi*. La Gaceta Musical [ebook con edición facsimilar]. Padua: Istituto per lo Studio de la Musica Latinoamericana. <http://www.imla.it/dvd1/data/es/presentazione.html>

2015 *Ópera, barcos y banderas: El melodrama y la migración en Argentina (1880-1920)*. Madrid: Biblioteca Nueva.

COHEN, ROBERT

2005 “Introduction. RIPM: The First Twenty-Five Years (1981-2006)”, *PeriodicaMusica*, 10/11, pp. 1-2. <https://www.ripm.org/pdf/PeriodicaMusica/pm10.pdf>

CORRADO, OMAR

2010 *Música y modernidad en Buenos Aires (1920-1940)*. Buenos Aires: Gourmet Musical.

CUARTEROLO, ANDREA

2017 “Entre caras y caretas: caricatura y fotografía en los inicios de la prensa ilustrada argentina”, *Significação. Revista de Cultura Audiovisual*, XLIV/47, pp. 155-177. DOI: 10.11606/issn.2316-7114.sig.2017.127322

DALLA CORTE, GABRIELA

2013 “La crónica argentina de Ricardo Monner Sans en la revista comercial iberoamericana *Mercurio* (1903-1927)”, *Temas Americanistas*, 30, pp. 1-22. https://revistascientificas.us.es/index.php/Temas_Americanistas/article/view/14636

DÁVILA, FRANCISCO

1886 *La Babel argentina. Pálido bosquejo de la ciudad de Buenos Aires en su triple aspecto material, moral y artístico*. Buenos Aires: El Correo Español.

DE LUCA, TANIA

2005 “História dos, nos e por meio dos periódicos”, *Fontes históricas*, Carla Bassanezi Pinsky (organizadora). San Pablo: Contexto, pp. 111-153.

DELGADO, VERÓNICA

2006 “El nacimiento de la literatura argentina en las revistas literarias: 1896-1913” [tesis de doctorado]. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. <http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.233/te.233.pdf>

DELLMANS, GUILLERMO

2019 “La revista musical *Polifonía* y sus ‘Distinciones anuales’. Un intento de equilibrio entre tradición y modernidad a mediados del siglo XX”, *Recorridos. Diez estudios sobre música culta argentina de los siglos XX y XXI*, Omar Corrado (compilador). Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA, pp. 235-272, http://publicaciones.filo.uba.ar/sites/publicaciones.filo.uba.ar/files/Recorridos_interactivo.pdf

DEZILLIO, ROMINA

2010 "Mujeres para armar: narrativas y consumos 'imaginarios' de una música corporizada en *La Mujer Álbum-Revista* (1899-1902)", *Revista Argentina de Musicología*, 11, pp. 76-97.

DILLON, CÉSAR A.

2019 *El Teatro de la Gran Aldea - Historia y Cronología del Antiguo Teatro Colón*, 2 t. Buenos Aires: Sinopsis.

DONOZO, LEANDRO

2006 *Diccionario bibliográfico de la música argentina y de la música en Argentina*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ed.

2009 *Guía de revistas de música de la Argentina*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ed.

2012 "Once conclusiones provisorias sobre las revistas de música", *Dar la nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina (1848-1943)*, Silvina Luz Mansilla (dir.). Buenos Aires: Gourmet Musical Ed., pp. 13-20.

EUJANIAN, ALEJANDRO C.

1999 *Historia de revistas argentinas, 1900-1950, la conquista del público*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Editores de Revistas.

GARCÍA MUÑOZ, CARMEN

1988 "Materiales para un historia de la música argentina: las revistas musicales. *Bibelof*", *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, 9, pp. 131-136, <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/927>

GESUALDO, VICENTE

1961 *Historia de la música en la Argentina (1536-1961)*, 3 tomos. Buenos Aires: Beta.

GLOCER, SILVIA

2017 *Música en La Prensa. Partituras de compositores argentinos publicadas en el periódico entre 1937 y 1938*. Buenos Aires: Educa, <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/9235>

2019a "Música en la revista *Fray Mocho* (1912-1932)", *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, XXXIII/2, pp. 31-71, <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/9688>

2019b "Salomé la frontera entre el marco y el exceso", *Anais do II Simpósio Internacional Música e crítica: a crítica musical periodista no Brasil e na Argentina*, Luiz Guilherme Goldberg (editor). Pelotas: Universidade Federal de Pelotas, pp. 43-77.

GONZÁLEZ, DANIELA A.

2013 "La participación de las sociedades musicales en la vida cultural porteña (1852-1880)", *¿Ser o no ser? ¿Es o se hace? La musicología latinoamericana y los paradigmas disciplinares: actas de la XX Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVI Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega*, Federico Sammartino, Clarisa Pedrotti, Fernanda Escalante (editores). Córdoba: Asociación Argentina de Musicología, pp. 135-157.

GRILLO, MARÍA DEL CARMEN

1999 "Aporte para una bibliografía sobre revistas culturales argentinas del período 1920-1930", *Estudios*, XVI/56-7, pp. 79-103.

GROUSSAC, PAUL

2007 *Críticas sobre música* (con estudio preliminar de Pola Suárez Urtubey). Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

2008 *Paradojas sobre música* (traducido del francés por Antonia Castro, con estudio preliminar de Pola Suárez Urtubey). Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

GUÍA-PROGRAMA DE LOS FESTEJOS OFICIALES DEL CENTENARIO

- 1910 *Guía-programa de los festejos oficiales del Centenario, 1810-1910*. Buenos Aires: Talleres Heliográficos de Ortega y Radaelli.
- GUILLAMÓN, GUILLERMINA
2022 “Divas, diletantes y críticos. La modernización del circuito lírico porteño a mediados del siglo XIX”, *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, 18, pp. 21-48. DOI: 10.5354/0719-4862.2022.66480
- IRURZUN, MARÍA JOSEFINA
2020 “Recursos para una historia de las culturas musicales: la Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires (1914-1926)”, *El Oído Pensante*, VIII/2, pp. 65-89. <https://doi.org/10.34096/oidopensante.v8n2.8038>
- 2021 *Una afición transatlántica. Cultura musical e inmigración catalana en Buenos Aires*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- JITRIK, NOÉ, NICOLÁS ROSA Y BEATRIZ SARLO
1993 “El rol de las revistas culturales”, *Espacios*, 12, pp. 3-16.
- JOUBERT, ESTELLE
2021 “RIPM: A Retrospective Index to Music Periodicals (1760–1966)”, *Nineteenth-Century Music Review*, XIX/2, pp. 381-388. <https://doi.org/10.1017/S1479409820000427>
- JUÁREZ, CAMILA
2010 “Juan Carlos Paz. Anarquía y vanguardia musical en los años veinte”, *Instantes y Azares. Escrituras Nietzscheanas*, X/8, pp. 131-154.
- LAFLEUR, HÉCTOR, SERGIO PROVENZANO Y FERNANDO ALONSO
1962 *Las revistas literarias argentinas: 1893-1960*. Buenos Aires: ECA.
- LAGUNA PLATERO, ANTONIO Y FRANCESC-ANDREU MARTÍNEZ GALLEGO
2015 “Eduardo Sojo, el Quijote de la caricatura”, *IC Revista Científica de Información y Comunicación*, 12, pp. 111-134. <https://icjournal-ojs.org/index.php/IC-Journal/article/view/311>
- LAGUNA PLATERO, ANTONIO, FRANCESC-ANDREU MARTÍNEZ GALLEGO Y LUIS SUJATOVICH
2016 “Eduardo Sojo, artífice del periodismo satírico en España y Argentina”, *Historia y comunicación social*, XXI/2, 2016, pp. 433-461. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5820228>
- LOBATO, SILVIA
2010 “‘Música e intérpretes’. Campo musical, poder y representación en la revista *La Mujer* (1935-1943)”, leído en *XIX Conferencia de la AAM y XV Jornadas del INM*, Universidad Nacional de Córdoba, 12 al 15 de agosto, (inédito).
- 2022 “Mujeres, música e imágenes. Representación de prácticas musicales femeninas en la revista *La Mujer* (Buenos Aires, 1935-1943)” [tesis de maestría]. Mendoza: FAD-UNCuyo.
- MALOSETTI COSTA, LAURA Y MARCELA M. GENÉ (EDS.)
2007 *Revistas ilustradas en la Biblioteca del Departamento de Artes Visuales, IUNA*. Buenos Aires: IUNA.
- MALOSETTI COSTA, LAURA Y MARCELA M. GENÉ (COMPS.)
2009 *Impresiones porteñas: imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasav.
- MANSILLA, SILVINA LUZ
2008 “La recepción crítica del ‘nacionalismo musical argentino’ en la columna de *El Hogar* escrita por Julián Aguirre”, *VIII Jornadas de Estudios e Investigaciones*. Buenos Aires: Instituto “Julio E. Payró”, UBA, pp. 151-160.

- 2010 "El discurso periodístico de Gastón Talamón en torno al nacionalismo musical argentino. Dos escritos publicados en la revista *Tárrega*", *Huellas. Búsquedas en Artes y Diseño*, 7, pp. 67-74. https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/3282/mansillahuellas7-2010.pdf
- 2021 *Revista Tárrega (1924-1927). Música, guitarra, artes*. Buenos Aires: Educa.
- 2023 "Sobre obras desconocidas del repertorio argentino de músicas de concierto. El caso del Triste, de Floro Ugarte", *Actas de las VII Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*, María Natacha Koss (compiladora). Buenos Aires: Instituto de Artes del Espectáculo "Raúl Castagnino", FFyL-UBA. <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIAE/IAE2023/paper/viewFile/7071/4267>
- MANSILLA, SILVINA LUZ (DIR.)
- 2012 *Dar la nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina (1848-1943)*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ed.
- MARIPOSA
- 1909 *Chroniques Argentines*. Buenos Aires: Librería C.M. Joly de Prudent hmnos, Moetzel y cia.
- MAZZIOTTI, NORA
- 1985 "El auge de las revistas teatrales argentinas en 1910-1934", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 425, pp. 73-88. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccj8x1>
- MINGUZZI, ARMANDO V.
- 2007 *Martín Fierro. Revista popular ilustrada de crítica y arte (1904-1905). Estudio, índice y digitalización completa*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.
- NAVARRO VIOLA, JORGE (DIR.)
- 1896 *Anuario de la prensa argentina 1896*. Buenos Aires: P. Coni e hijos, 1897.
- OJEDA, NICOLÁS
- 2022 "Escribir una modernidad musical. La experiencia autoral en *El Mundo Artístico* (1881-1887)", *Historia Contemporánea. Problemas, debates y perspectivas*, Carolina Biernat y Nahuel Vassallo (coordinadores). Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur, pp. 1079-1090.
- OJEDA, NICOLÁS Y GUILLERMINA GUILLAMÓN
- 2023 "*La Lira y El Mundo Artístico*. Apuestas editoriales para la modernización de la crítica musical en Buenos Aires (1869-1887)", *Anuario del Instituto de Historia Argentina*, XXIII/1, pp. 1-14. <https://doi.org/10.24215/2314257Xc181>
- OTERO, ANA MARÍA (DIR.)
- 2010 *Documentos musicales en la prensa de Mendoza*, 2 vols. Mendoza: Ediciones Biblioteca Digital UNCuyo. <https://bdigital.uncu.edu.ar/4030>
- PAOLETTI, MATTEO
- 2020 *A Huge Revolution of Theatrical Commerce. Walter Mocchi and the Italian Musical Theatre Business in South America*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108855990>
- PASOLINI, RICARDO
- 1999 "La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo. Consumos teatrales y lenguajes sociales", *Historia de la vida privada en la Argentina. Tomo II: La Argentina plural: 1870-1930*, Fernando Devoto y Marta Madero (directores). Buenos Aires: Taurus, pp. 227-73.
- PAULIELLO DE CHOCHOLOUS, HEBE FANNY (DIR.)
- 1985 *Índice de la revista La Escena, de Buenos Aires*. Mendoza: UNCuyo.
- PEREYRA, WASHINGTON LUIS
- 1993-2008 *La prensa literaria argentina 1890-1974*, 4 t. Buenos Aires: Librería colonial.

- PLESCH, MELANIE
2006 "Boletín Musical (1837). Estudio preliminar", *Boletín Musical* [facsimil]. La Plata: Archivo Histórico "Dr. Ricardo Levene", Museo de Instrumentos Musicales "Dr. Emilio Azzarini", pp. 1-59.
- QUESADA, ERNESTO
1882 "El movimiento intelectual argentino: revistas y periódicos", *Reseñas críticas*. Buenos Aires: Félix Lajouane, 1893, pp. 119-141.
1883 "El periodismo argentino (1877-1893)", *Nueva revista de Buenos Aires*, III/9, pp.72-101.
- RODRÍGUEZ AYÇAGUER, ANA MARÍA
2015 "El conflicto entre Uruguay y Argentina por la jurisdicción del Río de la Plata (1907-1910). Política exterior, imágenes mutuas y sentimiento nacional", *Claves. Revista de Historia*, 1, pp. 135-174.
- ROGERS, GERALDINE
1997 "Caras y Caretas: La lógica de la integración", *Orbis Tertius*, III/6, pp. 1-10. <https://www.trabajosycomunicaciones.fahce.unlp.edu.ar/index.php/OT/article/view/OTv03n06a03>
2005 "Transformaciones y relevos en el campo periodístico argentino del cambio de siglo (XIX-XX): de *Don Quijote* a *Caras y Caretas*", *Orbis Tertius*, X/11, pp. 1-14. https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv10n11d03/pdf_165
2008 *Caras y Caretas. Cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino*. La Plata: EDULP. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/15933>
- ROMÁN, CLAUDIA
2010 "La modernización de la prensa periódica, entre *La Patria Argentina* (1879) y *Caras y Caretas* (1898)", *Historia crítica de la literatura argentina. Vol. 3: El brote de los géneros*, Noé Jitrik y María Alejandra Laera (directores). Buenos Aires: Emecé, pp. 15-36.
2011 "*Don Quijote* (1884-1902): la prensa satírica, entre el público y el pueblo", *XIII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades*. Catamarca: Universidad Nacional de Catamarca, pp. 1-19. <https://www.aacademica.org/000-071/439>
- ROSSELLI, JOHN
1990 "The Opera Business and the Italian Immigrant Community in Latin America 1820-1930: The Example of Buenos Aires", *Past and Present*, CXXVII/1, pp. 155-182.
- ROVIRA, ELVIRA
2018 "Los aires nacionales de Arturo Berutti. Un comienzo para proyectar la música nacional", *Actas del IV Congreso Internacional Artes en Cruce: Constelaciones de sentido*. Buenos Aires: FFyL-UBA. <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/artesenrucce/AEIV2016/paper/view/3425>
- SARLO, BEATRIZ
1992 "Intelectuales y revistas: razones de una práctica", *América. Cahiers du CRICCAL*, 9/10, pp. 9-16.
- SERGI, PANTALEONE
2012 *Patria di carta. Storia di un quotidiano coloniale del giornalismo italiano in Argentina*. Cosenza: Luigi Pellegrini.
- SUÁREZ URTUBEY, POLA
1970 "La música en revistas argentinas", *Bibliografía argentina de artes y letras*, Compilaciones especiales, 38. Buenos Aires: FNA.
2007 *Antecedentes de la musicología en la Argentina. Documentación y exégesis*. Buenos Aires: Educa.

SZIR, SANDRA

2009a “De la cultura impresa a la cultura de lo visible. Las publicaciones periódicas ilustradas en Buenos Aires en el siglo XIX”, *Prensa argentina siglo XIX: imágenes, textos y contextos*, Marcelo Garabedian, Sandra Szir y Miranda Lida. Buenos Aires: Tesco, pp. 53-84.

2009b “Entre el arte y la cultura masiva. Las ilustraciones de la ficción literaria en *Caras y Caretas* (1898-1908)”, *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Laura Malosetti Costa y Marcela Gene (compiladoras). Buenos Aires: Edhasa, pp. 109-139.

TARCUS, HORACIO (ED.)

2007 *Catálogo de revistas culturales argentinas (1890-2007)*. Buenos Aires: CeDInCI.

TUTTMAN, RICARDO

2019 “Ópera en el Atlántico Sur: crónica de las compañías italianas en Río de Janeiro en el período final de la monarquía (1866-1889)” [tesis de doctorado]. Buenos Aires: Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Pontificia Universidad Católica Argentina.

VENIARD, JUAN MARÍA

1988 *Arturo Berutti, un argentino en el mundo de la ópera*. Buenos Aires: INM «Carlos Vega».

WEBER, JOSÉ IGNACIO

2016 “Modelos de interacción de las culturas en las publicaciones artístico-culturales italianas de Buenos Aires (1890-1910)” [tesis de doctorado]. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/6037>

2018 “Elenco de publicaciones periódicas italianas de Buenos Aires (1854-1910)”, *AdVersus. Revista de semiótica*, XV/34, pp. 124-189. <http://www.adversus.org/indice/nro-34/documenta/XV3406.pdf>

WEBER, JOSÉ IGNACIO, LUCÍA MARTINOVICH Y PEDRO A. CAMERATA

2021 “Itinerari di compagnie liriche italiane attraverso le città del litorale fluviale argentino (1908-1910)”, *I fiumi che cantano. L'opera italiana nel bacino del Río de La Plata*, Aníbal Cetrangolo y Matteo Paoletti (editores). Bologna: Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum-Università di Bologna, pp. 64-107.

WOLKOWICZ, VERA

2012 *Música de América: estudio preliminar y edición crítica*. Buenos Aires: Teseco, Ediciones Biblioteca Nacional.

2018a “En busca de la identidad perdida: los escritos de Gastón Talamón sobre música académica de y en Argentina en la revista *Nosotros* (1915-1934)”, *Música y construcción de identidades: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España*, Victoria Eli Rodríguez y Elena Clemente (editores). Madrid: Sociedad Española de Musicología, pp. 33-44.

2018b “Identidades en construcción: la crítica musical en la revista cultural *Nosotros* de Buenos Aires (1907-1934 y 1936-1943)”, *Music Criticism 1900-1950*, Jordi Ballester y Germán Gan Quesada (editores). Turnhout: Brepols.

2019 “Cartas de Buenos Aires: la recepción de la música académica de y en Argentina a través de la prensa musical europea (1920-1930)”, *Anais do II Simpósio Internacional Música e crítica: a crítica musical periodista no Brasil e na Argentina*, Luiz Guilherme Goldberg (editor). Pelotas: Universidade Federal de Pelotas, pp. 7-21.

2020 “El día que Caruso no cantó: las compañías de ópera Bracale y Salvati en Lima (1920)”, *Revista Argentina de Musicología* 21/1, pp. 77-100. <https://ojs.aamusicologia.ar/index.php/ram/article/view/305>

2021a “Músicos latinoamericanos en París: un análisis de la *Gaceta Musical* (1928-1929)”, *En, desde y hacia las Américas. Músicas y migraciones transoceánicas*, Victoria Eli Rodríguez, Javier Marín-López y Belén Vega Pichaco (editores). Madrid: Dykinson, pp. 253-66. <https://doi.org/10.2307/j.ctv282jfw.19>

- 2021b "Opera as a Moral Vehicle: Situating Bellini's *Norma* in the Political Complexities of Mid-Nineteenth-Century Buenos Aires", *Nineteenth-Century Music Review*, XIX/1, pp. 1-23, <https://doi.org/10.1017/S1479409820000506>

ZINNY, ANTONIO

- 1868 *Ejemeridografía argireparquiótica o sea de las provincias argentinas*. Buenos Aires: Imprenta y Librería de Mayo.
- 1869 *Ejemeridografía argirometropolitana hasta la caída del gobierno de Rosas*. Buenos Aires: Imprenta del Plata.

Guitarra en El Mercurio de Valparaíso (1900 – 1905)

The Guitar in El Mercurio de Valparaíso (1900 – 1905)

por

Pablo Soto Hurtado

Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile

pablosotohurtado@gmail.com

El siguiente artículo presenta los resultados de una investigación hemerográfica referida a la presencia de la guitarra en *El Mercurio de Valparaíso* entre 1900 y 1905. Esta pesquisa se realizó en la base digital de datos "World Newspaper Archive. Historical newspaper from around the globe", revisando todas las menciones a la palabra clave "guitarra" presentes en el periódico en dicho periodo de tiempo. La información recopilada permite comprobar la presencia transversal del instrumento en diversos contextos sociales y culturales. De esta forma, identificamos a los guitarristas, compositores, profesores y profesoras que presentaron mayor actividad en esos años, así como antecedentes respecto de la producción y circulación de la música para guitarra, novedades acerca de la realización de conciertos y a las dinámicas de enseñanza guitarrística. Con todo esto, se propone conocer por medio de este periódico la visión que se tenía de la guitarra en la sociedad porteña chilena de inicios del siglo XX, y ponderar la injerencia del discurso contenido en sus notas, avisos y críticas en la construcción de la percepción social del instrumento.

Palabras clave: guitarra, historia de la guitarra en Chile, *El Mercurio de Valparaíso*, música y prensa, guitarra en Valparaíso.

The following article presents the results of newspaper research concerning the presence of the guitar in El Mercurio de Valparaíso between 1900 and 1905. This investigation was carried out using the digital database "World Newspaper Archive: Historical Newspapers from Around the Globe," reviewing all mentions of the keyword "guitar" in the newspaper during that time period. The gathered information allows us to verify the widespread presence of the instrument in various social and cultural contexts. In this way, we identified the guitarists, composers, and teachers who were most active during those years, as well as background information regarding the production and circulation of guitar music, news about concerts, and the dynamics of guitar teaching. With all this, the article aims to explore through this newspaper how the guitar was viewed in Chilean society in Valparaíso at the beginning of the 20th century, and to assess the influence of the newspaper's notes, ads, and reviews in shaping the social perception of the instrument.

Keywords: Guitar, History of the Guitar in Chile, El Mercurio de Valparaíso, Music and the Press, Guitar in Valparaíso.

Introducción¹

El inicio del siglo XX es un periodo de gran interés en la historia de la guitarra en Chile. Tal como lo señala Uribe (2004: 30), los primeros años del mil novecientos encontraron al instrumento ocupando diferentes dimensiones: “por una parte la artística, en lo que corresponde a la estética que acompaña a la herencia española y del salón en sus distintas etapas; y, por otra, la social, anclada en los distintos grupos que la acogen”. En lo que compete a la faceta denominada “artística”, vemos en estos años que los contextos en los cuales la guitarra se desempeñaba como instrumento de dicha categoría fueron cada vez más habituales (por ejemplo: recitales de concertistas extranjeros; masiva publicación de música para guitarra; alta demanda por la enseñanza, circulación de métodos instrumentales, modificaciones en la construcción y modelo del instrumento, entre otros). Por otra parte, en los diferentes grupos sociales en los cuales se insertaba, resulta llamativo constatar cómo a partir del contexto de ejecución del instrumento se establecieron vínculos identitarios con grupos culturales de manera muy específica (por ejemplo: espacios rurales, de esparcimiento, en el salón o en salas de concierto).

Es de gran interés, por tanto, observar con mayor detalle este período, el que ha sido poco explorado. En este sentido, por medio de la revisión y análisis de una fuente de prensa histórica, este estudio pretende aportar nuevos datos respecto de los diversos espacios sociales en los que la guitarra tuvo participación. También acerca de las necesidades, demandas y ofertas que circulaban en torno a la práctica y enseñanza guitarrística, así como de los mecanismos de difusión de la música para el instrumento, el tipo de repertorio que se interpretaba y los contextos en los cuales se realizaban las presentaciones o conciertos en la ciudad de Valparaíso de inicios del siglo XX.

Una vez seleccionada la fuente documental y los años a observar, se realizó la búsqueda de datos por medio de la base digital “World Newspaper Archive”, disponible en el portal de la biblioteca de la Pontificia Universidad Católica de Chile. En términos simples, se revisaron todas las ediciones del periódico entre 1900 y 1905, utilizando como palabra clave de búsqueda: “guitarra”. Una vez rescatadas todas las menciones, se procedió a seleccionar aquellos datos con información relevante respecto del tema acá tratado. En varios casos se desestimaron ciertas alusiones por no estar referidas a la problemática histórico-musical que aquí se aborda².

Posteriormente, se establecieron cuatro categorías para el ordenamiento y análisis de la información: 1) guitarristas y compositores; 2) conciertos; 3) anuncios; y 4) publicaciones de música para guitarra. Es importante señalar que estas subdivisiones se entrecruzan, por ejemplo, en ocasiones un compositor también realizó conciertos, ofreció clases de guitarra y publicó música.

A partir de este esquema, comprobamos la existencia en el periódico de dos tipos de contenidos. Uno preciso y objetivo (al menos aparentemente); y otro que evidentemente incorporaba subjetividades, ideas y opiniones.

Al primer tipo corresponden la mayoría de los anuncios de conciertos, clases o de publicación de música. En estos casos, el periódico informaba una fecha, un horario, un lugar, un servicio o un producto de un modo preciso. Esto no significa que en la manera en la cual

¹ Proyecto financiado por el Anillo de Investigación AniMuPa (ATE 220041). Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo de Chile (ANID). Una versión preliminar de este trabajo se presentó el 3 de noviembre de 2023, en el XI Congreso MUSPRES, desarrollado en la Universidad de la Rioja, en Logroño España.

² Se desecharon, por ejemplo, varias referencias menores aparecidas en contextos literarios como cuentos o historias. En esos casos, la guitarra era señalada de manera superficial y secundaria. También se descartaron otro tipo de menciones, como aquellas aparecidas en contextos deportivos, especialmente en la hípica, en donde la guitarra apareció en más de alguna ocasión como nombre de algún caballo.

eran presentados estos asuntos no subyacían juicios o intenciones, como veremos más adelante. El segundo tipo de contenido tiene que ver con opiniones y críticas a noticias, conciertos o ejecuciones de guitarristas. En estos casos, asumimos que el discurso del periódico no era neutro y que, por lo tanto, contribuyó a construir una apreciación particular de la guitarra en sus lectores. Por tal razón, su análisis se realizó considerando el rol de agente mediador que cumplía este medio de comunicación en la sociedad, antecedente clave a considerar en la utilización de la prensa como fuente histórica musical. Tal como señala Palacios (2021: 15), “[s]i conseguimos analizar esa mediación con precisión, podremos dar con claves fundamentales para comprender la construcción de muchas cuestiones ideológicas e identitarias”.

Por consiguiente, el análisis de esos textos se realizó siguiendo premisas del *análisis crítico del discurso*, el cual plantea que las realidades se construyen, establecen y modifican por medio del discurso (Wodak 2002: 17-34). De esta manera, nos preguntamos cuáles eran las ideas, valores, intenciones, percepciones, etc., contenidas en las menciones acerca de la guitarra presentes en el periódico entre 1900 y 1905.

Finalmente, cabe recalcar que este artículo utiliza como fuente única de observación el periódico *El Mercurio de Valparaíso*. Por tal razón, en ciertas ocasiones la información presentada puede parecer incompleta, en especial cuando nuestro conocimiento es mayor que lo que informa el diario. Así mismo, algunas temáticas informadas quedan abiertas, o plantean muchas interrogantes que no son abordadas en este trabajo, por ejemplo, lo relacionado con la biografía de algunos compositores mencionados, las modificaciones a la construcción del instrumento desarrolladas por Tomás Valdecantos, o el rol de la mujer guitarrista en la época, entre otras. Solo en algunos casos se ofrecen mayores datos que complementan los datos mencionados y las informaciones recopiladas. Sin embargo, esto se hace de una manera muy sucinta, pues el desarrollo y problematización de cada uno de estos temas excede los objetivos y extensiones de este artículo.

No obstante, esperamos que la presentación de dichas temáticas sea un insumo que contribuya a desarrollar nuevos trabajos de investigación, tal como el aporte de otro artículo que ha servido de modelo para esta pesquisa (Milanca 2000).

Guitarristas y compositores

Durante los primeros cinco años del siglo XX, Valparaíso fue una ciudad en la que tuvieron lugar un gran número de manifestaciones musicales. Esta actividad se vio impulsada, por su condición de puerto principal del pacífico sur y centro económico, lo que facilitó el intercambio de personas, el cruce de culturas y la circulación de artistas y músicos nacionales e internacionales (Karmy 2021: 33-34). Entre estas expresiones musicales se manifestó un importante movimiento en torno a la guitarra, con intérpretes, compositores, profesores, conciertos, clases, y un dinámico mercado de partituras.

Con relación a los guitarristas y compositores, destaca Ramón Piñero, “joven profesor argentino recientemente llegado a Valparaíso”³. Junto con su labor docente, se dedicó también a la composición, publicando en septiembre de 1900 la obra “Valse Boston”⁴ y, en diciembre del mismo año, tres piezas tituladas “El bonito”, “Mimí” y “Olvido”⁵. Ambas publicaciones se realizaron por la casa editorial Carlos Kirsinger y ca. También tuvo actividad como concertista en guitarra, pues participó en septiembre de 1901 en el concierto a beneficio en favor de la “Liga protectora de estudiantes pobres”, instancia en la que interpretó “Música prohibida” de

³ “Música nueva”, *El Mercurio de Valparaíso*, LXXIV/22.099 (26 de septiembre, 1900), p. 5.

⁴ “Música nueva”, *El Mercurio de Valparaíso*, LXXIV/22.099 (26 de septiembre, 1900), p. 5.

⁵ “Música. Novedades para guitarra”, *El Mercurio de Valparaíso*, LXXXIV/22.166 (2 de diciembre, 1900), p. 2.

Gastaldon y “Milonga” (capricho) de su propia autoría⁶. Luego, no tenemos noticias suyas hasta 1904, cuando fue presentado como uno de los músicos de la sesión solemne de la Academia Literaria del Salvador. En esa ocasión, también interpretó obras de su autoría⁷.

Otro guitarrista es Camilo Proto: “especialista premiado en certamen internacional”⁸. De este artista también encontramos anuncios como profesor de mandolina, bandurria, laúd y guitarra, además de organizador de estudiantinas⁹ (ver Figura 1).

CAMILO PROTO, especialista premiado en certamen internacional, da lecciones en su casa y a domicilio de mandolina, bandurria, laúd, guitarra. Organiza estudiantinas. Independencia 171.

Figura 1. Anuncio de clases de Camilo Proto. Fuente: *El Mercurio de Valparaíso*, LXXIII/22.056 (1 de octubre, 1900), p. 8.

A ellos se suma León Sará, “un obrero, litógrafo de profesión, y que dedica sus cortos ratos de ocio al cultivo de la música”¹⁰. Lamentablemente no sabemos más de este guitarrista y compositor, salvo que publicó en junio de 1901 una obra titulada “Amor y Arte”, que consistía en una serie de piezas para guitarra¹¹.

Antonio Alba, Carlos Pimentel y Francisco Rubí son los tres guitarristas, compositores y profesores con mayor número de menciones en el periódico. Alba es destacado como compositor y profesor, y no como intérprete o concertista. Esto a diferencia de Pimentel y Rubí, quienes tuvieron, según informa el periódico, una nutrida actividad de conciertos además de las labores mencionadas anteriormente.

Antonio Alba fue el compositor con mayor número de partituras de su autoría anunciadas en el periódico en los años estudiados. Como se verá más adelante¹², su catálogo es variado, pues incluye obras originales para guitarra, arreglos para guitarra y canto, arreglos para guitarra sola, así como también música para otros instrumentos, como el piano, la bandurria o la mandolina. Acerca de su biografía y actividades se informa, por ejemplo, que en mayo de 1903 “regresó de Europa, después de haber visitado los principales conservatorios y liceos musicales”¹³. Ese mismo año, encontramos el primero de sus anuncios como profesor de música. En 1905 vemos nuevamente su ofrecimiento de enseñanza musical e instrumental. Sus lecciones incluían teoría musical y solfeo, y estaban dirigidas al aprendizaje de una amplia variedad de instrumentos, entre los que estaba incluida la guitarra (ver Figura 2).

ANTONIO ALBA
Profesor de canto, piano, bandurria, mandolina,
guitarra y arpa. Hato 19.
Casilla 1.116.

Figura 2. Anuncio de clases de Antonio Alba. Fuente: *El Mercurio de Valparaíso*, LXXVIII/23.720 (15 de marzo, 1905), p. 5.

⁶ “Liga protectora de estudiantes Pobres”, *El Mercurio de Valparaíso*, LXXIV/22.443 (7 de septiembre, 1901), p. 5.

⁷ “Academia literaria del Salvador”, *El Mercurio de Valparaíso*, LXXVII/23.500 (6 de agosto, 1904), p. 8.

⁸ “Profesiones”, *El Mercurio de Valparaíso*, LXXIII/22.056 (12 de agosto, 1900), p. 8.

⁹ “Profesiones”, *El Mercurio de Valparaíso*, LXXIV/22.104 (1 de octubre, 1900), p. 8.

¹⁰ “Amor y Arte”, *El Mercurio de Valparaíso*, LXXIV/22.359 (15 de junio, 1901), p. 5.

¹¹ “Amor y Arte”, *El Mercurio de Valparaíso*, LXXIV/22.359 (15 de junio, 1901), p. 5.

¹² Más adelante en el artículo se ofrece una tabla con el detalle de los anuncios de obras publicadas en *El Mercurio de Valparaíso* entre 1900 y 1905.

¹³ “Avisos preferidos”, *El Mercurio de Valparaíso*, LXXVI/23.051 (14 de mayo, 1903), p. 5.

Carlos Pimentel es mencionado únicamente como intérprete o profesor, y no como compositor, ya que durante estos años no se observaron en el periódico anuncios de publicaciones de sus obras. Esto nos llama la atención, porque Pimentel compuso una gran cantidad de música para guitarra (Fuertes y Zamora 2007). Las referencias a Pimentel encontradas dan cuenta del reconocimiento que tenía en el medio: “conocido profesor de instrumentos de cuerda”¹⁴, al igual que su condición de músico con sólidos conocimientos y “especialista en guitarra”¹⁵. Como intérprete, el periódico registró tres actuaciones suyas en estos cinco años. En primer lugar, una participación en la Velada Literario Musical en el Salón de la Filarmónica en noviembre de 1902, en la cual ejecutó guitarra y otros instrumentos de cuerda¹⁶. Luego en 1905, en la premiación del colegio “San Juan Bautista”¹⁷ y, posteriormente, en la velada en el Círculo Dramático Talía¹⁸. Todas estas presentaciones fueron en el contexto de actividades musicales y sociales, en las que interpretaba una o dos piezas (ver Figura 3).

5.º Vals, *El sufrir me llevará a la tumba*
solo de guitarra, por el conocido profesor de
instrumentos de cuerda, señor Carlos Pi-
mentel.

Figura 3. Anuncio de la presentación de Carlos Pimentel. Fuente: *El Mercurio de Valparaíso*, LXXVI/22.873 (15 de noviembre, 1902), p. 3.

Finalmente, Francisco Rubí fue un guitarrista recurrente en las actividades sociales y musicales de la sociedad porteña. Además, registró varias publicaciones de sus obras, como detallaremos más adelante. Un dato importante es que el periódico informó que recién en julio de 1902 llegó a Valparaíso, “un guitarrista llegado hace poco”¹⁹. Valga este punto para futuras investigaciones, pues nos plantea preguntas respecto de su biografía, prácticamente desconocida. Por ejemplo, si arribó al puerto en 1902, entonces ¿de dónde venía? Por lo que hemos averiguado preliminarmente, a fines de octubre de 1900 brindó algunos conciertos en Mendoza, Argentina (Otero 2010: 646).

Rubí actuó como concertista varias veces durante estos años en Valparaíso. En julio de 1902 ejecutó solos de guitarra en una Fiesta de Caridad²⁰. Ese mismo año, pero en octubre, formó parte del concierto de aniversario de la Sociedad Protectora de Empleados²¹. El año siguiente, ejecutó dos piezas en guitarra como solista en un beneficio²² y, finalmente, en noviembre de 1903 participó como solista en la presentación de la comedia de los hermanos Álvarez Quinteros, “El patio”²³ (ver Figura 4).

¹⁴ “Velada literario musical”, *El Mercurio de Valparaíso*, LXXVI/22.873 (15 de noviembre, 1902), p. 5.

¹⁵ “Profesiones”, *El Mercurio de Valparaíso*, LXXIV/22.392 (17 de julio, 1901), p. 5.

¹⁶ “Velada literario musical”, *El Mercurio de Valparaíso*, LXXVI/22.873 (15 de noviembre, 1902), p. 5.

¹⁷ “Instrucción”, *El Mercurio de Valparaíso*, LXXVIII/23.661 (15 de enero, 1905), p. 6.

¹⁸ “Círculo Dramático Talía”, *El Mercurio de Valparaíso*, LXXIX/24.002 (23 de diciembre, 1905), p. 10.

¹⁹ “Música Nueva”, *El Mercurio de Valparaíso*, LXXV/22.758 (22 de julio, 1902), p. 9.

²⁰ “Fiesta de caridad”, *El Mercurio de Valparaíso*, LXXV/22.743 (7 de julio, 1902), p. 4.

²¹ “La Sociedad Protectora de Empleados”, *El Mercurio de Valparaíso* LXXVI/22.838 (11 de octubre, 1902), p. 5

²² “Concierto”, *El Mercurio de Valparaíso*, LXXVI/23.028 (19 de abril, 1902), p. 5.

²³ “Mi despedida”, *El Mercurio de Valparaíso*, LXXVII/23.242 (21 de noviembre, 1903), p. 5.

**En el intermedio del segundo al tercer acto,
el profesor don Francisco Rubí tocará algunas
piezas en guitarra.**

Figura 4. Información de la participación en guitarra de Francisco Rubí. Fuente: *El Mercurio de Valparaíso*, LXXVII/23.242 (21 de noviembre, 1903), p.5.

Conciertos

En los primeros años del siglo XX en la ciudad de Valparaíso, el español Antonio Jiménez Manjón fue el guitarrista con mayor actividad de concierto. Dado su reconocimiento internacional, sus presentaciones contaron con bastante cobertura en el periódico. Se realizaron, por ejemplo, varias crónicas de sus presentaciones, con discursos que dejaban entrever la percepción que se tenía de la guitarra en la sociedad.

En diciembre de 1900 se informan dos conciertos. El primero, en el Teatro de la Victoria, contó con la participación de su esposa, “la pianista señora Salazar de Manjón ventajosamente conocida del público chileno”²⁴ y de la cantante Teresa Ferreyra. La nota de este recital informaba, además, que el artista se despedía del público chileno (ver Figura 5), situación que no sucedió, ya que tuvo presentaciones en nuestro país en los años posteriores (Soto 2020: 53).

**Toma parte también en el concierto la
pianista señora Salazar de Manjón, venta-
josamente conocida del público porteño.
Con este concierto se despide el señor Man-
jón del público chileno.**

Figura 5. Noticia del concierto de Manjón en el Teatro de la Victoria. Fuente: *El Mercurio de Valparaíso* LXXIV/22.167 (3 de diciembre, 1900), p. 5.

El segundo concierto fue el jueves 13 del mismo mes, también en compañía de su esposa y la soprano Ferreyra. El programa fue variado, con obras solistas para guitarra y piano, así como dúos de voz y guitarra, y guitarra y piano. Entre las piezas solistas, interpretó el “Rondó en la menor” de Dionisio Aguado, el “Capricho andaluz” y “La jota” de su autoría, además del estreno de su obra “El ruiseñor”²⁵ (ver Figura 6).

²⁴ “Teatro de la Victoria”, *El Mercurio de Valparaíso*, LXXIV/22.167 (3 de diciembre, 1900), p. 5.

²⁵ “El Concierto Manjón”, *El Mercurio de Valparaíso*, LXXIV/22.175 (11 de diciembre, 1900), p. 5.

PRIMERA PARTE.

(Piano.)

Holdberg suite. — a. Preludio; b. Andante;
; Rigaudon, Grieg.

(Canto.)

Aria de *Elena y Paris*, Gluck.
Variaciones, Rode.

(Guitarra y piano.)

Rondó en *la menor*, Aguado.

(Guitarra sola.)

Adajio de la sonata XIV, Beethoven.
Capricho andaluz, Manjón.

SEGUNDA PARTE.

(Piano.)

1.ª Balada en *sol menor*, Chopin.

(Canto.)

Elruiseñor, estreno, Manjón.
Louline du Rhin, vals, Wekerlin.

(Guitarra.)

Nocteta, primera y segunda parte, Manjón.
Polarca, Arcas.

(Guitarra y piano.)

Jota, Manjón.

Figura 6. Programa del concierto de Antonio Jiménez Manjón. Fuente: *El Mercurio de Valparaíso*, LXXIV/22,175 (11 de diciembre, 1900), p. 5.

La crónica de este último concierto lamentó la escasa concurrencia del público porteño: “es bien sensible, porque el distinguido artista es una verdadera notabilidad y vale la pena de escucharlo”²⁶. Acerca de su ejecución, la nota del periódico fue elogiosa:

Manjón en el teatro adquiere una figura imponente y todo en él revela al artista de genio. Con su guitarra en la mano sufre una completa transformación y todo aquel que le escucha se siente dominado por el influjo de las armonías que arranca a su guitarra. Anoche el distinguido guitarrista recojió como siempre nutridos y entusiastas aplausos²⁷.

Como vemos, el discurso valora de forma positiva la interpretación de Manjón en cuanto el guitarrista era capaz de modificar su realidad. Solo a partir de esta transformación experimentada por el artista, el público podía ser cautivado por la guitarra. Este relato, que reproduce una percepción de incredulidad respecto de las capacidades del instrumento para interpretar un repertorio de música europea de tradición escrita, ha sido uno de los más persistentes en los comentarios y crónicas de conciertos de guitarra clásica en Chile en los periódicos de la primera mitad del siglo XX (Soto 2020: 51).

En 1901 se informa que Manjón realizó tres conciertos, dos en Valparaíso y uno en Viña del Mar. El primero, en el Salón de la Filarmónica el 23 de marzo, contó nuevamente con la presencia de su esposa y de la soprano Ferreyra. En esta ocasión se sumó el “notable aficionado Daniel Lyon”²⁸, quien ejecutó el violín y con quien interpretaron música de cámara. Como

²⁶ “Teatro de la Victoria”, *El Mercurio de Valparaíso*, LXXIV/22.178 (14 de diciembre, 1900), p. 5.

²⁷ “Teatro de la Victoria”, *El Mercurio de Valparaíso*, LXXIV/22.178 (14 de diciembre, 1900), p. 5.

²⁸ “En el Salón de la Filarmónica”, *El Mercurio de Valparaíso*, LXXIV/22.276 (22 de marzo, 1901), p. 5.

solista, Manjón ejecutó obras de Fernando Sor (“Andante y Allegro de la gran sonata en do”) y Napoleón Coste (“Meditación nocturna”), entre otras²⁹.

El segundo concierto se llevó a cabo en el mismo lugar el 30 de marzo de 1901, con una dinámica similar, combinando música de cámara y repertorio solista. Finalmente, el tercero se desarrolló en el Gran Hotel de Viña del Mar el 16 de noviembre de 1901³⁰. En este recital destacó la interpretación completa de la Gran Sonata de Fernando Sor, una obra extensa y compleja que requiere un alto nivel técnico para su ejecución (ver Figura 7).

Guitarra.
Sor.—Gran sonata:
a) Andante.
b) Allegro.
c) Tema con variaciones.
d) Menuetto.

Figura 7. Fragmento del programa de concierto interpretado por Manjón en Viña del Mar el 16 de noviembre de 1901. Fuente: *El Mercurio de Valparaíso*, LXXV/22.511 (15 de noviembre, 1901), p. 5

Finalmente, en 1902 Manjón se presentó en el Gran Hotel de la ciudad de Quilpué, como parte de las actividades veraniegas que se organizaban en dicha localidad. El encuentro fue todo un éxito y, a diferencia de lo ocurrido en Valparaíso, congregó a “más de doscientas cincuenta personas”³¹. Contó con la colaboración de los señores Daniel Lyon, Nicolás Vial y Carlos Lyon, quienes, junto con organizar el encuentro, ejecutaron un trío de piano, flauta y violoncello. Esto fue destacado por el cronista:

se dan el trabajo de la organización, los que se reparten abnegadamente los números del programa, los que viajan con la caja del respectivo instrumento para ir a ayudar a las sociedades de beneficencia menesterosas y a los municipios indigentes³².

En este caso, el discurso del periódico exalta el compromiso “abnegado” y la caridad de los músicos en la difusión del arte en contextos sociales de escasos recursos. Este relato, recurrente en la construcción de la imagen del artista en el periodo romántico del siglo XIX (Fubini 2004: 121), propende a enaltecer su labor en el contexto local, al tiempo que los reconoce como agentes de transformación cultural.

Junto con los conciertos de Manjón y las presentaciones de Piñero, Rubí y Pimentel señaladas anteriormente, un tal señor E. Arévalo registró dos participaciones en esos años. La primera en 1902, ejecutando un solo de guitarra en la velada y concierto lírico-dramático-musical en el Centro Filarmónico Valparaíso³³, y dos años después, en la velada de La Academia Artística Federico Stuen³⁴.

²⁹ “En el Salón de la Filarmónica”, *El Mercurio de Valparaíso*, LXXIV/22.276 (22 de marzo, 1901), p. 5.

³⁰ “Espectáculos”, *El Mercurio de Valparaíso*, LXXV/22.511 (15 de noviembre, 1901), p. 5.

³¹ Smoking, “Un concierto en Quilpué”, *El Mercurio de Valparaíso*, LXXV/22.569 (13 de enero, 1902), p. 4.

³² Smoking, “Un concierto en Quilpué”, *El Mercurio de Valparaíso*, LXXV/22.569 (13 de enero, 1902), p. 4.

³³ “Velada”, *El Mercurio de Valparaíso*, LXXV/22.727 (21 de junio, 1902), p. 5.

³⁴ “La academia artística Federico Stuen”, *El Mercurio de Valparaíso*, LXVII/23.380 (8 de abril, 1904), p. 5.

Anuncios

Junto con los anuncios de partituras que veremos más adelante, existieron en el periódico otros tres tipos de avisos: ofrecimiento de clases, venta de guitarras y contratación de mujeres guitarristas para tocar en quintas de recreo y cantinas.

En los avisos de clases y de contratación de guitarristas vemos por primera vez la participación de mujeres. Sin embargo, esta presencia estaba marcada por el ocultamiento de sus identidades, principalmente en el caso de los avisos de clases de guitarra, en los cuales las lecciones que eran ofrecidas por mujeres no indican el nombre de la maestra en la publicación. Salvo el caso de la profesora Clara Coste de Bravo, quien daba “lecciones de violín, piano, mandolina, bandurria y guitarra”³⁵, en el resto de los anuncios hallados solo se señalaba que la persona que dictaba las clases era una “profesora” o “señorita”: “[p]rofesora de música diplomada en el mejor conservatorio de Buenos Aires, recién llegada, ofrece sus servicios a la distinguida sociedad porteña, en piano según los métodos más modernos, teoría, solfeo, guitarra, bandurria y mandolina”³⁶. Otro de carácter similar es el siguiente: “[p]rofesora titulada enseña humanidades, piano, canto, violín, mandolina, bandurria, cítara y guitarra”³⁷. En esa misma línea se encuentra este de 1904: “[u]na señorita da lecciones en guitarra, bandurria y mandolina”³⁸. Por esto, suponemos que el siguiente aviso publicado en 1901 también correspondería a una mujer, pese a que no entregaba más información que lo siguiente: “[e]nseño guitarra por música”³⁹ (ver Figura 8).



Figura 8. Anuncio de clases de guitarra. Fuente: *El Mercurio de Valparaíso* LXXVIII/23. 598 (13 de noviembre, 1904), p. 5

Esta omisión en el discurso de los avisos expresa las barreras experimentadas por las guitarristas en su posicionamiento en el medio musical público. Una realidad contrastante, si pensamos que los mismos códigos culturales que limitaban la difusión de su identidad en la dimensión externa, al mismo tiempo promovían su rol protagónico en la esfera privada de socialización musical (Peña 2010).

Sin ahondar mayormente, pues este tema escapa del interés de este artículo, creemos que este sesgo en torno a las guitarristas no se explica solo como consecuencia de la postergada posición experimentada por la mujer en la sociedad, sino que también a partir de la percepción poco positiva que se tenía de la guitarra como “instrumento de arte”. Más aún en lo que concierne al vínculo entre la guitarra y la mujer, el que se materializaba principalmente en la figura de cantoras y guitarreras en entornos rurales y de esparcimiento. Esto se alejaba de los cánones de la música de arte y generaba, por lo tanto, prejuicios que persistieron posteriormente por muchos años (Soto y Serrano 2022).

Volviendo a los anuncios, destaca Tomás Valdecantos como un profesor reconocido en Valparaíso a inicios del siglo XX. En 1901, un aviso suyo indicó que realizaba clases de guitarra

³⁵ “Profesiones”, *El Mercurio de Valparaíso*, LXXIV/22.439 (3 de septiembre, 1901), p. 8.

³⁶ “Avisos económicos”, *El Mercurio de Valparaíso* LXXIV/22.221 (26 de enero, 1901), p. 8.

³⁷ “Avisos económicos”, *El Mercurio de Valparaíso* LXXIV/22.318 (5 de mayo, 1901), p. 8.

³⁸ “Avisos preferidos”, *El Mercurio de Valparaíso* LXXVIII/23.598 (13 de noviembre, 1904), p. 5.

³⁹ “Profesiones”, *El Mercurio de Valparaíso*, LXXIV/22.439 (3 de septiembre, 1901), p. 8.

y “de los demás instrumentos que se tocan con púa”⁴⁰. Posteriormente, en 1904 un segundo anuncio informaba que había vuelto a vivir en la ciudad de Valparaíso: “profesor especialista de guitarra, bandurria, mandolina y laúd, fijó nuevamente su residencia en esta ciudad. Domicilio: cerro Concepción, pasaje Templemann num. 15”⁴¹.

También publicaron anuncios algunas instituciones educacionales que brindaban instrucción, especialmente a mujeres. En estos casos, la interpretación de la guitarra se enseñaba en paralelo a la de otros instrumentos y actividades formativas, como señala este anuncio publicado en mayo de 1900:

Instituto del Espíritu Santo, Calle San José. Se ha establecido un curso de clases particulares de humanidades, inglés, francés, dibujo, piano, canto, violín, cítara, guitarra, mandolino y bandurria. El establecimiento funcionará hasta la noche. Se admiten internas. La Directora⁴².

Los diferentes tipos de anuncios de clases de guitarra eran constantes y permanecían en el periódico un par de semanas o meses. Incluso en ocasiones se publicaron varios el mismo día. Por ejemplo, el 3 de septiembre de 1901 anunciaron sus lecciones el profesor Camilo Proto, Clara Coste de Bravo y otra persona que no especificó su identidad⁴³.

Acerca de la venta de guitarras, encontramos dos anuncios que reflejan distintos mecanismos de comercio. El primero, de 1901, informaba de un club musical en el que se podían adquirir guitarras y otros instrumentos de cuerda. “Almacén de Bellas Artes, Condell 171, ha formado un club musical, cuyos socios pueden adquirir por un peso una guitarra, cítara, mandolina, bandurria o un violín de primera calidad”⁴⁴. En este caso, deducimos una lógica comunitaria, en la que el objetivo principal no era generar ganancias económicas, sino contribuir con el acceso de las personas a los instrumentos. El segundo de los avisos, de 1905, corresponde a la publicidad de venta de “guitarras españolas”, por Carlos Fonck y ca, relacionándose con una forma tradicional de negocio dedicada a la venta de instrumentos (ver Figura 9).



Figura 9. Anuncio de ventas de guitarra. Fuente: *El Mercurio de Valparaíso*, LXXVIII/23.665 (19 de enero, 1905), p. 2.

El último tipo de aviso corresponde al de contratación de mujeres guitarristas para tocar en cantinas y quintas de recreo: “se necesitan dos mesoneras, una que sepa la guitarra”⁴⁶; “se necesita dos niñas formales para atender la cantina y otra de guitarra”; ⁴⁷ “[n]iña que cante y toque guitarra o arpa se necesita, Quinta Chanito, buen sueldo”⁴⁸. Estos anuncios corroboran la presencia transversal de la guitarra en los diferentes contextos culturales de la sociedad porteña

⁴⁰ “Avisos económicos”, *El Mercurio de Valparaíso* LXXIV/22.318 (5 de mayo, 1901), p. 8.

⁴¹ “Profesiones”, *El Mercurio de Valparaíso* LXXVII/23.445 (12 de junio, 1904), p. 8.

⁴² “Avisos de instrucción”, *EL Mercurio de Valparaíso*, LXXIII/21.983 (31 de mayo, 1900), p. 8.

⁴³ “Profesiones”, *El Mercurio de Valparaíso*, LXXIV/22.439 (3 de septiembre, 1901), p. 8.

⁴⁴ “Comercio e industria”, *El Mercurio de Valparaíso*, LXXIV/22.442 (6 de septiembre 1901), p. 10.

⁴⁵ *El Mercurio de Valparaíso*, LXXVIII/23.665 (19 de enero, 1905), p.2.

⁴⁶ “Avisos económicos”, *El Mercurio de Valparaíso*, LXXVI/22.996 (18 de marzo, 1903) p. 8.

⁴⁷ “Ocupaciones”, *El Mercurio de Valparaíso*, LXXVI/22.999 (21 de marzo, 1903), p. 8.

⁴⁸ “Avisos económicos”, *El Mercurio de Valparaíso*, LXXIV/22.442 (6 de septiembre, 1901), p. 10.

de la época, también su versatilidad para adecuarse a cada uno de estos espacios y su capacidad de interpretar diferentes repertorios, cada uno de ellos con técnicas de ejecución asociadas. Sin embargo, su presencia protagónica en estos contextos en particular promovió, sin duda, una valoración negativa en su apreciación pública, pues se le consideró como un instrumento musical propio de ambientes marginales.

Ediciones de música para guitarra

Esta categoría presentó un alto grado de actividad en el periódico. Los avisos de nuevas publicaciones de partituras para guitarra en estos cinco años son numerosos, lo que corrobora el dinamismo del mercado de las casas editoriales y la demanda de la sociedad por este tipo de material. Las características discursivas de las ediciones publicitadas en el periódico dan cuenta de los gustos musicales, las tendencias estilísticas predominantes y los diversos formatos en los cuales la guitarra era ejecutada. Los anuncios muestran que las pequeñas piezas de origen europeo, como valeses y mazurcas, así como las fantasías, arreglos de óperas y de música de raíz folclórica eran los repertorios más ejecutados en guitarra en el ámbito del salón. Acerca de los formatos en que el instrumento era ejecutado, las publicaciones de música consideraban a la guitarra como solista, como acompañante del canto, a dúo con piano u otros instrumentos y, por último, como integrante de las estudiantinas.

Como señalamos al inicio, Antonio Alba fue el compositor más mencionado en el periódico. Su catálogo en esos años abarcó la publicación tanto de obras individuales como la de dos colecciones de piezas: “Flores sueltas”⁴⁹ y “Cantares del pueblo chileno”⁵⁰, ambas por Carlos Kirsinger y ca. (ver Figura 10).

Música para guitarra.— El maestro don Antonio Alba dejó en poder de los señores Kirsinger y Ca. siete composiciones para guitarra, que acaban de ser publicadas con una linda carátula, bajo el título de «Flores sueltas.» Las piezas son las siguiente:

«Tú, siempre tú,» vals Boston.

«A mi gloria,» polka alemana.

«Todo por tí,» pas de quatre.

«Melancolía,» habanera,

«¿Me amas?» mazurka.

«Sí, te adoro!» id.

«Patria,» gran fantasía militar, composición característica.

Figura 10. Anuncio de obras de Antonio Alba. Fuente: *El Mercurio de Valparaíso*, LXXVI/22.864 (5 de noviembre, 1902), p. 5.

Es destacable también en este periodo de tiempo la circulación de dos métodos de enseñanza. En agosto de 1900 se informó la publicación del *Método nuevo para la enseñanza de la guitarra* de Antonio Cano, por la casa editorial de Kirsinger: “[e]ste método se ha hecho combinando el primero de Cano de 1852 y el segundo de 1892, creando de esta manera una

⁴⁹ “Noticias diversas”, *El Mercurio de Valparaíso*, LXXVI/22.864 (5 de noviembre, 1902), p. 5.

⁵⁰ “Música nueva”, *El Mercurio de Valparaíso*, LXXIX/23.923 (5 de octubre, 1905), p. 5.

obra bien completa que sirve tanto a los principiantes como a los aficionados adelantados⁵¹. A principios de 1903, se anunció la “[ú]ltima edición del método de guitarra de Carulli, al que se le han agregado más de veinte piezas fáciles para principiantes⁵².

Estos dos anuncios, dan cuenta de la demanda existente respecto del aprendizaje del instrumento, lo que abre nuevas preguntas y líneas de desarrollo a futuro. Por ejemplo: el análisis de los conceptos propuestos por estos métodos permitiría reconocer cuáles eran los recursos técnicos, los ideales sonoros y los fundamentos discursivos en los procesos de enseñanza de la guitarra en Valparaíso a inicios del siglo XX. Es decir, podría identificarse cuáles fueron algunos de los principios técnicos de ejecución y paradigmas pedagógicos que circularon previo a la irrupción de la Escuela de Tárrega en nuestro país.

Junto con lo anterior, durante estos años se publicaron ediciones de música de compositores de los que tenemos muy pocas noticias. Por ejemplo, “El guitarrista de salón” de José Pérez⁵³; obras de Alvirí y Zorzano⁵⁴; dos piezas del “joven don M. J. Berrios”⁵⁵ (ver Figura 11) y la habanera “La pecadora”, arreglada para guitarra por el maestro D. Costa⁵⁶.

Música nueva.—El joven don M. J. Berrios ha publicado recientemente dos piezas para guitarra tituladas *La moderna* (polca) y *Tristes lamentos* (mazurca), dedicadas a su profesor don José Pérez. *

Figura 11. Anuncio de publicación de dos piezas de M. J. Berrios. Fuente: *El Mercurio de Valparaíso*, LXXV/22.612 (25 de febrero, 1902), p. 5.

Sumando a las obras de estos compositores las piezas de Ramón Piñero señaladas al comienzo, y los métodos de Cano y Carulli, el resto de las publicaciones de música para guitarra anunciadas en el periódico corresponden a partituras de Antonio Alba y Francisco Rubí, como se detalla en la siguiente tabla (ver Tabla 1).

⁵¹ “Método nuevo para la enseñanza de la guitarra”, *El Mercurio de Valparaíso*, LXXIII/22.047 (3 de agosto, 1900), p. 5.

⁵² “Música nueva”, *El Mercurio de Valparaíso*, LXXVI/22.046 (28 de enero, 1903), p. 5.

⁵³ “Música nueva”, *El Mercurio de Valparaíso*, LXXIII/21.995 (12 de junio, 1900), p. 2.

⁵⁴ “Música nueva”, *El Mercurio de Valparaíso*, LXXV/22.522 (26 de noviembre, 1901), p. 3.

⁵⁵ “Música nueva”, *El Mercurio de Valparaíso*, LXXV/22.612 (25 de febrero, 1902), p. 5.

⁵⁶ “Noticias diversas. Música para guitarra”, *El Mercurio de Valparaíso*, LXXVII/23.456, (23 de junio, 1904), p. 6.

Fecha de publicación en <i>El Mercurio de Valparaíso</i>	Obras	Compositor	Casa Editorial
12 de junio 1900	“El guitarrista de Salón”	José Pérez	Carlos Brandt
2 agosto 1900	“Método nuevo para la enseñanza de la guitarra”	Antonio Cano	C. Kirsinger y ca.
15 de agosto 1900	“Penas”, “Casta paloma”, “Soñé”, “Como enamoran los huasos”, “El padre Francisco”	Antonio Alba	C. Kirsinger y ca.
26 de septiembre 1900	“Valse Boston”	Ramón Piñero	C. Kirsinger y ca.
2 de diciembre 1900	“Sensitiva”, “La avecilla”, “La mariposa”	Antonio Alba	C. Kirsinger y ca.
2 de diciembre 1900	“El bonito”, “Mimi”, “Olvido”	Ramón Piñero	C. Kirsinger y ca.
3 de febrero 1901	“Peteneras”, “Guajiras”, “Malagueña”, “Tango”, “Seguidillas”, “Jaleo”	Antonio Alba	C. Kirsinger y ca.
9 de febrero 1901	“La gracia de Andalucía” ⁵⁷	Antonio Alba	C. Kirsinger y ca.
15 de junio 1901	“Amor y Arte”: “Un delirio”, “Julita”.	León Sará ⁵⁸	No indica editorial
22 de noviembre 1901	“Una flor”, “Caridad”	V. Zorzano	C. Kirsinger y ca.
26 de noviembre 1901	“A las orillas del Tago”, “Estrellas”	Alvirí ⁵⁹	C. Kirsinger y ca.
25 de febrero 1902	“La moderna”, “Tristes lamentos”	M. J. Berrios	
22 de julio 1902	“París concert”, “Mazurka para guitarra”	Francisco Rubí	C. Kirsinger y ca.
5 de noviembre 1902	“Flores sueltas”: “Tú, siempre tú”, “A mi gloria”, “Todo por ti”, “Melancolía”, “¿Me amas”, “Sí, te adoro”, “Patria”.	Antonio Alba	C. Kirsinger y ca.
28 de enero 1903	“Método de guitarra”	Carulli	C. Kirsinger y ca.
23 de junio 1904	“La pecadora” (arreglo para guitarra sola)	D. Costa	C. Kirsinger y ca.
25 agosto 1904	“La colmena” (arreglo para guitarra sola)	Francisco Rubí	C. Kirsinger y ca.
5 de octubre 1905	“Cantares del pueblo chileno”: “El ciprés”, “La quita pena”, “Triste recuerdo”, “Ausencia”, “La caridad”, “Adios”, “Vidalita”	Antonio Alba	C. Kirsinger y ca.

Tabla 1. Publicaciones de obras para guitarra anunciadas en *El Mercurio de Valparaíso* entre 1900 y 1905⁶⁰.

⁵⁷ Contiene las mismas piezas mencionadas en el cuadro anterior: “Peteneras”, “Guajiras”, “Malagueña”, “Tango”, “Seguidillas”, “Jaleo”. La diferencia es que acá está presentada como solo una obra con el descriptor: “aires flamencos recopilados y arreglados para guitarra”.

⁵⁸ Su verdadero apellido es Zará.

⁵⁹ Su verdadero nombre es Aloisi, E.

⁶⁰ Considerando la valiosa información de fechas y datos que las publicaciones de música en el periódico pueden aportar para futuras indagaciones –pues en muchas de las ediciones de partituras hoy disponibles no figura la fecha de publicación– es que ofrecemos esta tabla de elaboración propia que presenta de forma ordenada los siguientes datos: nombre del compositor, nombre de la obra, casa editorial y fecha de anuncio de publicación en el periódico.

Reformas trascendentales en la guitarra: una nota muy particular

El 3 de junio de 1900, el cronista Anjeli Pino comentó la noticia de una modificación en la guitarra realizada por Tomás Valdecantos, la cual se trataba, al parecer, de una transformación en la construcción o diseño del instrumento. Lamentablemente, la nota no explica en qué consistía esta reforma, y sólo señala que se trataba de un sencillo mecanismo que permitía a la guitarra “ganar” una octava y media de su poder melódico:

Ahora ha salido un señor Valdecantos, cuyo musical nombre dice mucho con los estudios a que se ha entregado a inventar un sencillo mecanismo dedicado a mejorar el instrumento musical, conocido con el nombre de guitarra, obteniendo dos ventajas de considerable trascendencia. [...] ¿Cuáles son esas ventajas? [...] la guitarra ganará con el ‘sencillo mecanismo’ una octava y media de su poder melódico!⁶¹.

Esta información amerita una profundización a futuro, en virtud de saber con precisión cómo se modificó la guitarra, en qué consistía ese mecanismo, si acaso se construyeron más guitarras de ese tipo, entre otras cosas. Sin embargo, quisiéramos en esta ocasión detenernos exclusivamente en los aspectos discursivos de la nota, para revelar algunas claves respecto del rol de la guitarra en la sociedad. Puntualmente, al hecho de que las metáforas y comparaciones utilizadas por el cronista para dar cuenta de la modificación de la guitarra vinculan la extensión de su “poder melódico” con el aumento en el éxito amoroso que eventualmente podrían experimentar las mujeres guitarristas:

Es necesario pensar que hai señoritas de buen fondo, que no tienen un rostro apetecible, por si mismo, y necesitan otros atractivos que las hagan insinuarse calurosamente en los ánimos masculinos. El piano no les sirve, porque tienen que dar la espalda a la concurrencia; no pueden hacer uso de los ojos, esa arma de indudable efecto en feas y bonitas. Pero en la guitarra, pueden tornar los ojos con voluptuosa dulzura, abrirlos con apasionado frenesí, soñarlos con cierta soñadora coquetería, o dedicar las frases con una mirada fija en el tórtolo que las oye. [...] Ahora, aumentado el poder melódico de la guitarra, es claro que va a aumentar el poder enamorado de la misma. Desde este punto de vista, el aumento en octava y media de poder melódico de la guitarra, hará aumentar un ocho por ciento, los matrimonios por puro amor.

Considerando que el planteamiento del discurso resulta extemporáneo e incluso ofensivo, por medio de su análisis crítico puede ponderarse la relevancia de la ejecución guitarrística en los mecanismos de socialización de la mujer. Del mismo modo, el discurso devela las asimetrías en las valoraciones sociales de la misma ejecución, dependiendo del contexto en el que esta se realizaba. En el ámbito privado o de salón, que es el que hace referencia la nota, la intérprete era observada y admirada por parte de los asistentes, con quienes podía relacionarse, generar comunicación o demostrar interés. Sin embargo, en contextos públicos o de esparcimiento, e incluso en las actividades de enseñanza, la apreciación de la ejecución era más bien negativa.

Finalmente, es importante señalar que las modificaciones en la construcción de la guitarra fueron una práctica recurrente en esa época. Sin embargo, lo interesante de la propuesta de Valdecantos, es que se trataría del único intento del que tengamos noticia que se haya realizado en Chile a inicios del siglo XX.

⁶¹ Anjeli Pino, “Reforma Trascendental”, *El Mercurio de Valparaíso*, LXXIII/21.986 (3 de junio, 1900), p. 4.

Conclusiones y proyecciones

La examinación del periódico permite concluir que la guitarra fue un instrumento transversal en el Valparaíso de inicios del siglo XX. Ocupó diversos espacios sociales y culturales, como el salón, los teatros, salas de concierto y cantinas, cumpliendo roles fundamentales en cada uno de estos contextos. De esta forma, la guitarra aparece en múltiples facetas y dimensiones, por ejemplo, como un instrumento solista de concierto, como un elemento de instrucción y socialización, o como un instrumento festivo de animación. En cada una de estas dimensiones se interpretaron diferentes tipos de repertorios, cada uno de ellos con una estética definida y con mecanismos de ejecución asociados.

Este estudio permite, además, comprobar el dinamismo del mercado de publicación y venta de partituras, así como también el de la enseñanza guitarrística. Fueron muchas las partituras publicadas que se anunciaron, corroborando la alta demanda de este tipo de materiales en la práctica musical de la época. Es así como sabemos de la existencia de ediciones de música de salón para guitarra, con una marcada orientación a pequeñas piezas de danzas de origen europeo, arreglos y fantasías de óperas o adaptaciones de música de raíz folclórica. Sin embargo, y a nuestro juicio más interesante de destacar, se identificó la circulación de dos métodos de enseñanza guitarrística, lo que plantea varias interrogantes para futuros estudios, como fue señalado previamente.

Respecto de los conciertos, Antonio Jiménez Manjón aparece como la figura sobresaliente. Sus recitales presentaban obras de gran jerarquía y de alta demanda técnica, al tiempo que eran presentaciones de mayor duración que las de otros guitarristas mencionados: Piñero, Rubí, Pimentel y Arévalo. Estos últimos ejecutaban por lo general una o dos piezas en el marco de actividades musicales y sociales que aglutinaban a diferentes músicos e instrumentistas. Por cierto, los contextos de estas presentaciones presentaban diferencias sustanciales en cuanto a su objetivo; no era lo mismo una velada que un recital propiamente tal, pues tenían condicionantes, condiciones materiales y expectativas diferentes. Esto plantea un espacio interesante de examinar a futuro, sobre todo en lo que respecta a la inclusión de la guitarra en dichas instancias. Tampoco quisiéramos generar la duda acerca de los conocimientos técnicos de los guitarristas nacionales y su capacidad de ejecutar un repertorio de alta exigencia como el de Manjón. No lo sabemos. Tampoco sabemos mucho acerca de la realización de conciertos de guitarra que pudieron tener lugar en espacios privados de socialización, pues el diario no los informó.

Otro aspecto interesante de destacar es cómo el discurso del periódico contribuyó a establecer las marcadas y contrastantes funciones que la guitarra tuvo en los procesos de socialización de las mujeres. Como vimos, las guitarristas eran las encargadas de interpretar el instrumento en espacios disímiles, cumpliendo de esta forma diferentes roles en cada contexto. En esa línea, es decidir que los anuncios de clases en su mayoría ocultaran la identidad de la profesora, propendiendo a generar diferencias sustanciales en el posicionamiento público entre hombres y mujeres guitarristas. Por tal razón, estas dimensiones acá exploradas podrían ser un antecedente relevante de considerar en estudios futuros para comprender los procesos de instalación y validación de la mujer en el medio musical chileno.

Finalmente, este estudio plantea muchas interrogantes. Por ejemplo, respecto de la construcción de guitarras en Chile, mecanismos de comercio asociados a la adquisición de instrumentos, condiciones materiales involucradas en la realización de conciertos, técnicas de ejecución, metodologías de enseñanza, biografías de compositores, guitarristas, profesores y profesoras, entre otros. Pese a que esta investigación entrega varias luces, nuestro conocimiento sigue siendo muy escaso, lo que nos conduce a tener todavía una visión muy parcial del proceso histórico experimentado por la guitarra en nuestro país.

BIBLIOGRAFÍA

FUERTES, ROBERTO Y BERNARDO ZAMORA

2007 *Del salón a la música popular en la guitarra de Carlos Pimentel*. Valparaíso: Archivo Musical de Carlos Pimentel.

FUBINI, ENRICO

2004 *Estética de la música*. Madrid: Antonio Machado Libros.

KARMY, EILEEN

2021 *Música y trabajo. Organizaciones gremiales de músicos en Chile, 1893-1940*. Santiago: Ariana Ediciones.

MILANCA, MARIO

2000 "La música en el periódico chileno El Ferrocarril (1855-1865)." *Revista Musical Chilena* LIV/193, pp. 17-46. DOI: 10.4067/S0716-27902000019300002

OTERO, ANA MARÍA

2010 *Documentos musicales en la prensa de Mendoza*. Ediciones Biblioteca Digital UNCuyo. <https://bdigital.uncu.edu.ar/4030> [acceso: 24 de mayo de 2023].

PALACIOS, MARÍA

2021 "Género y prensa en la musicología histórica. Notas preliminares." *Cuadernos de Música Iberoamericana* 34, pp. 11-23. DOI: 10.5209/cmib.77984.

PEÑA, CARMEN

2010 "El piano de Leonor. Una mirada a la interpretación musical de la heroína de Martín Rivas". *Resonancias* XIV/26, pp. 21-39. DOI: 10.7764/res.2010.26.3.

SOTO HURTADO, PABLO

2020 "Registros de prensa de los conciertos de Antonio Jiménez Manjón, Miguel Llobet y Agustín Barrios en Chile en los albores del siglo XX". *Revista Musical Chilena* LXXIV/234, pp. 48-67. DOI: 10.4067/S0716-27902020000200048.

SOTO HURTADO, PABLO Y RENATO SERRANO MUÑOZ

2022 "El cuaderno de Elena Badilla y las obras de Juan Guillermo Jara. Reflejos de la actividad musical y guitarrística en la ciudad de Talcahuano a inicios del siglo XX". *Per Musi* 42, pp. 1-22. DOI: 10.35699/2317-6377.2022.37887.

URIBE, CRISTHIAN

2004 "La guitarra en los escritos de la historia musical chilena". *Revista Musical Chilena* LVIII/202, pp. 26-37. DOI: 10.4067/S0716-27902004000200002

WODAK, RUTH

2002 "De qué trata el análisis crítico del discurso (ACD). Resumen de su historia, sus conceptos fundamentales y sus desarrollos." En *Métodos de análisis crítico del discurso*, editado por Michael Meyer y Ruth Wodak. Barcelona: Gedisa, pp. 17-34.**Periódicos***El Mercurio de Valparaíso*, Valparaíso, 1900-1905.

Relación entre el entrenamiento musical, la memoria de trabajo y la comprensión verbal en adolescentes entre 12 y 14 años

Relationship between musical training, working memory, and verbal comprehension in adolescents aged 12 to 14 years

por

María Angélica Benítez

Laboratorio Interdisciplinario de Neurociencia Cognitiva (LINC). Centro de Investigación en Neurociencias y Neuropsicología (CINN)- Universidad de Palermo (UP) - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina
mariabenitez@conicet.gov.ar

Daniela González

Colegio San Antonio, Chile
danielagonzalezcosta@gmail.com

Nadia Justel

Laboratorio Interdisciplinario de Neurociencia Cognitiva (LINC). Centro de Investigación en Neurociencias y Neuropsicología (CINN)- Universidad de Palermo (UP) - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina
nadiajustel@conicet.gov.ar

La investigación en torno a la relación entre el cerebro y la música se ha enfocado, en los últimos años, en comprender cómo la práctica musical activa puede generar cambios duraderos en diversas funciones cognitivas. Estudios comparativos entre poblaciones con y sin entrenamiento musical han examinado si dicha formación propicia la transferencia de habilidades adquiridas en el ámbito musical hacia otros dominios, estén o no relacionados con la música. Como resultado, se han observado efectos beneficiosos en el rendimiento cognitivo de personas con entrenamiento musical, incluso en áreas no estrictamente musicales. A pesar de estos hallazgos, aún existe una brecha en el conocimiento acerca de cómo el entrenamiento musical impacta de manera específica la memoria de trabajo y la comprensión verbal en adolescentes. Con el propósito de profundizar en este aspecto, el presente estudio evaluó el impacto de un programa de orquesta juvenil de la Provincia de Buenos Aires, Argentina, en la memoria de trabajo y la comprensión verbal, mediante pruebas estandarizadas aplicadas a adolescentes de 12 a 14 años. Se llevó a cabo un estudio transversal que comparó dos grupos de adolescentes, uno con entrenamiento musical y otro sin él. Los resultados mostraron diferencias significativas a favor del grupo con entrenamiento musical en las pruebas de dígitos directos e inversos, así como en las subpruebas de comprensión verbal (semejanzas, vocabulario y comprensión). No se encontraron diferencias significativas en el resto de las pruebas. Estos hallazgos sugieren que el programa de orquesta juvenil contribuye al desarrollo cognitivo en ciertos aspectos, lo cual podría

tener implicaciones positivas en el desempeño académico y, eventualmente, en el ámbito profesional de los participantes.

Palabras clave: Entrenamiento musical; memoria de trabajo; comprensión verbal; adolescentes.

Recent research on the relationship between the brain and music has increasingly focused on understanding how active musical practice can produce lasting changes in various cognitive functions. Comparative studies of populations with and without musical training have examined whether such training fosters the transfer of music-related skills to other domains, regardless of their direct connection to music. As a result, beneficial effects on cognitive performance have been observed among individuals with musical training, even in areas not strictly related to music. Despite these findings, there is still a gap in our understanding of how musical training specifically affects working memory and verbal comprehension in adolescents. To address this issue, the present study evaluated the impact of a youth orchestra program in the Province of Buenos Aires, Argentina, on working memory and verbal comprehension, using standardized tests administered to adolescents aged 12 to 14 years. A cross-sectional study was conducted comparing two groups of adolescents—one with musical training and one without. The results showed significant differences favoring the musically trained group in both forward and backward digit span tests, as well as in the verbal comprehension subtests (Similarities, Vocabulary, and Comprehension). No significant differences were found in the remaining tests. These findings suggest that the youth orchestra program contributes positively to certain aspects of cognitive development, which may, in turn, have favorable implications for academic performance and, potentially, future professional endeavors.

Keywords: Musical training; working memory; verbal comprehension; adolescents.

1. INTRODUCCIÓN

El entrenamiento musical constituye una experiencia multisensorial que requiere un procesamiento simultáneo y coordinado de elementos sonoros y rítmicos, implicando mecanismos de procesamiento perceptual de alto orden y coordinación sensoriomotora fina. Este tipo de entrenamiento demanda una integración precisa de información sensorial y motora, acompañada de un monitoreo riguroso del rendimiento (Crisuolo *et al.*, 2019; Münte, Altenmüller y Jäncke 2002).

La música, considerada como una forma de arte universal, ha sido apreciada por la humanidad desde la antigüedad (Levitin 2006). Su práctica y estudio no solo generan efectos positivos en el bienestar emocional y estético, sino también se ha constatado que benefician la cognición humana (Fauvel *et al.* 2014; Strait *et al.* 2014; Zhang 2018). La plasticidad cerebral, un proceso dinámico y adaptativo del cerebro, es uno de los mecanismos subyacentes a este efecto. Este mecanismo, también conocido como neuroplasticidad, alude a la capacidad del cerebro para cambiar y adaptarse en respuesta a nuevas experiencias, aprendizajes y estímulos (Pascual-Leone *et al.* 2005; Yamashita *et al.*, 2022; Zatorre, Fields y Johansen-Berg 2012). Este proceso puede ocurrir tanto a nivel sináptico, con el refuerzo o debilitamiento de las conexiones entre neuronas, como a nivel macroscópico, con cambios en la organización y estructura de áreas cerebrales (Jaschke 2019; May 2011).

Se ha demostrado que la exposición a la música y la práctica de instrumentos musicales pueden incrementar la plasticidad cerebral y generar cambios significativos en la estructura y función cerebral (Botella-Nicolás y Retamero-García 2024; Herholz y Zatorre 2012; Münte, Altenmüller y Jäncke 2002). Estos cambios pueden ser especialmente notables en áreas relacionadas con la audición, el procesamiento temporal y la atención (Schlaug *et al.* 2005; Zatorre, Chen y Penhune 2007).

Asimismo, la práctica orquestal, una forma intensiva y especializada de entrenamiento musical, ha demostrado inducir modificaciones neuroplásticas significativas tanto en la estructura como en la función cerebral. Estudios como el de Sluming *et al.* (2007), revelan que los músicos orquestales profesionales muestran un rendimiento superior en tareas de rotación mental tridimensional, una habilidad visoespacial no musical. Este estudio destaca un aumento

significativo de la activación en el área de Broca, una región del cerebro tradicionalmente asociada con el lenguaje, pero que en este caso parece subvencionar la cognición visoespacial en músicos, lo que sugiere una reorganización funcional del cerebro debido a la práctica musical intensiva. Además, otro estudio encontró un aumento en la densidad de la materia gris en el área de Broca de los músicos de orquesta, lo que sugiere que la práctica orquestal no solo afecta la función cerebral, sino también su anatomía. Estos hallazgos son consistentes con la idea de que el entrenamiento musical intensivo, como el que experimentan los músicos de orquesta, puede resultar en una reestructuración significativa y especialización de ciertas áreas cerebrales (Ashburner 2002). Estos estudios subrayan la capacidad del cerebro para adaptarse y reorganizarse en respuesta a experiencias y entrenamientos específicos, como la práctica orquestal, destacando la increíble plasticidad del cerebro humano (Welch 2021).

Además, estudios de neuroimagen han revelado que los músicos poseen un mayor volumen de corteza auditiva, así como un engrosamiento de áreas vinculadas a la atención y al procesamiento de información auditiva en comparación con no músicos (Gaser y Schlaug 2003; Hyde *et al.* 2009). Además, se ha constatado que el entrenamiento musical puede incrementar la conectividad entre regiones cerebrales, lo que sugiere que la práctica de un instrumento musical puede tener efectos a largo plazo en la organización funcional del cerebro (Steele *et al.* 2013).

Dentro de las investigaciones en el campo de la neurociencia de la música, diversos estudios han examinado la relación entre el entrenamiento musical y la memoria de trabajo (Moreno *et al.* 2011; Chen *et al.* 2022; Talamini, Carretti y Grassi 2016), la cual es una capacidad cognitiva esencial para el aprendizaje y el desempeño académico en general, dado que permite mantener y manipular información en la mente a corto plazo (Baddeley 2012). En este sentido, un estudio descubrió que los músicos profesionales tienen un mejor desempeño en tareas de memoria de trabajo que los no músicos (Talamini, Carretti y Grassi 2016). Además, una investigación más reciente halló que los músicos profesionales poseen una mejor capacidad de memoria de trabajo verbal que los no músicos (Pallesen *et al.* 2010).

No obstante, existen estudios que sugieren que el entrenamiento musical no produce un efecto beneficioso en la memoria de trabajo (Chobert *et al.* 2014; Zuk *et al.* 2018). Un estudio realizado en 2013 halló que este tipo de formación no mejoró la memoria de trabajo en adolescentes (Allen, Hill y Heaton 2013). Además, aunque hay una cantidad significativa de investigaciones acerca de la relación entre el entrenamiento musical y la memoria de trabajo en adultos, es notable la escasez de estudios que examinen esta relación en adolescentes. La memoria de trabajo es especialmente importante durante la adolescencia, ya que es un período crítico para el desarrollo cognitivo, incluyendo el procesamiento de información y la toma de decisiones (Klingberg 2010). Por lo tanto, es esencial entender si estos efectos también se extienden a los adolescentes.

Otra habilidad que ha sido objeto de investigación en relación con el entrenamiento musical es la comprensión verbal (Hannon y Trainor 2007; Moreno *et al.* 2011). Esta se refiere a la capacidad de entender y utilizar el lenguaje hablado y escrito, lo cual es crucial para la adquisición de conocimientos y habilidades (Sofologí *et al.* 2022). Algunos estudios han demostrado una asociación positiva entre la formación musical y la comprensión verbal (Costa y Nazaré 2021; François *et al.* 2013). Por ejemplo, un estudio con adolescentes reveló que la práctica musical se relaciona positivamente con el rendimiento en una prueba de comprensión verbal (Schellenberg 2011). Otro estudio encontró que los músicos experimentados tenían una mejor comprensión verbal que los no músicos (Strait *et al.* 2014).

Sin embargo, existen investigaciones que sugieren que el efecto del entrenamiento musical en las habilidades verbales podría ser limitado. Un estudio realizado por Jakobson, Cuddy y Kilgour (2008) no encontró un efecto significativo del entrenamiento musical en la capacidad de comprensión verbal de las personas. Asimismo, otro estudio llevado a cabo por Moreno *et al.* (2011) halló que el entrenamiento musical mejoró la capacidad de los participantes para

reconocer el tono y la inflexión del habla, pero no tuvo un efecto significativo en su habilidad para comprender las palabras.

La comprensión verbal es una habilidad fundamental para el éxito académico y laboral. Los adolescentes que presentan dificultades para comprender el lenguaje hablado o escrito pueden enfrentar obstáculos significativos en su educación y en su futura carrera profesional (Snowling y Hulme 2012). Por tanto, comprender la relación entre el entrenamiento musical y la comprensión verbal en adolescentes podría tener implicaciones importantes para la educación y la salud pública (Miendlarzewska y Trost 2014).

En consecuencia, el objetivo de este estudio es explorar la posible relación entre el entrenamiento musical, la memoria de trabajo y la comprensión verbal en adolescentes de entre 12 y 14 años¹. Se espera que los resultados de este estudio proporcionen información valiosa acerca del posible papel de la música en el desarrollo cognitivo y educativo de los adolescentes (Alam y Mohanty 2023).

2. MATERIALES Y MÉTODO

2.1. Participantes

En la investigación participó un total de 37 adolescentes con edades comprendidas entre los 12 y 14 años, que asistieron a clases regulares en tres escuelas públicas de la provincia de Buenos Aires, las que aplican el currículum escolar del Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires. El grupo estuvo compuesto de 17 varones y 20 mujeres.

De la población estudiada, 19 adolescentes (8 varones y 11 mujeres) con una edad media de 12.73 años ($DE = 0.74$) participaron en el Programa Orquestas y Coros del Bicentenario de la provincia de Buenos Aires. Este programa incluía clases particulares de instrumento durante dos horas a la semana para los participantes (10 especializados en instrumentos de cuerda, 6 en instrumentos de viento y 3 adolescentes especializados en instrumentos de percusión), además de un ensayo de orquesta semanal. Los participantes asistieron de forma constante durante un periodo de entre dos y cinco años. Este grupo se consideró el grupo experimental del estudio, ya que tenían experiencia en entrenamiento musical. El grupo control, sin entrenamiento musical, estaba compuesto por 18 adolescentes escolarizados, con una edad promedio de 12.64 ($DE = 0.73$). Es importante destacar que ninguno de los participantes presentaba diagnóstico de dificultades del habla o déficit atencional, y todos eran monolingües del idioma español.

2.2. Instrumentos

2.2.1. Cuestionario sociodemográfico

Se diseñó un cuestionario *ad hoc* para el registro de participantes, que se utilizó para identificar si estos tenían o no formación musical previa. Además, se registró el nivel de escolaridad de los padres (primaria, secundaria, universitario o posgrado), así como el tipo de empleo o actividades domésticas y el sueldo promedio mensual.

2.2.2. Memoria de trabajo

2.2.2.1. Dígitos directo e inverso

La prueba consistió en dos tareas independientes de aplicación: dígitos directos y dígitos inversos. En la tarea de dígitos directos, se leyó a cada adolescente una secuencia de números

¹ Este estudio es parte de un proyecto de Tesis de Maestría que se llevó a cabo con autofinanciamiento.

que el participante debía repetir en el mismo orden. En la tarea de dígitos inversos, se leyó a cada adolescente una secuencia de números que el participante debía repetir en orden inverso.

El sub-test “Dígitos” tiene una presentación oral y está diseñado para medir la memoria auditiva a corto plazo y la habilidad para secuenciar la atención y la concentración (Wechsler 2010). Según Wechsler (2010), la retención de dígitos directos involucra la memoria y el aprendizaje de la repetición mecánica, la atención, la codificación y el procesamiento auditivo. Por otro lado, la retención de dígitos inversos involucra la memoria operativa, la transformación de información, el manejo mental, la imaginación, la flexibilidad cognitiva y la alerta mental.

2.2.2.2. *Letras y números*

Esta es una subprueba en la que cada adolescente debió repetir oralmente una secuencia de letras y números combinados, primero los números en orden ascendente y luego las letras en orden alfabético. Esta tarea implicó la formación de secuencias, el manejo mental de la información, la atención, la memoria auditiva a corto plazo, la formación de imágenes visoespaciales y la velocidad de procesamiento (Wechsler 2010).

2.2.2.3. *Cubos de Corsi*

Esta prueba estaba constituida por nueve cubos que se encontraban dispuestos de manera irregular sobre un tablero rectangular. La evaluadora tocó un subconjunto de bloques en un orden predeterminado mientras el participante observaba. Inmediatamente después, el participante debió repetir el orden de golpeo tal como se presentó. El número de bloques golpeados en secuencia aumentaba progresivamente con cada secuencia repetida correctamente. La prueba concluyó cuando el participante no logró reproducir una determinada secuencia de toques. Este estudio permitió completar la evaluación de la memoria de trabajo, aportando información de la retención visoespacial (Arce y McMullen 2021).

2.2.3. *Comprensión verbal*

2.2.3.1. *Semejanzas*

Se presentaron dos palabras que representaban objetos comunes y el adolescente tenía que describir verbalmente en qué eran similares. Esta tarea permitió medir el razonamiento verbal y la formación de conceptos, además de la comprensión auditiva, la memoria, la distinción entre características esenciales y secundarias y la expresión verbal (Wechsler 2010).

2.2.3.2. *Vocabulario*

Esta subprueba contó con ítems gráficos y verbales. En los ítems gráficos, cada adolescente tuvo que nombrar verbalmente los dibujos que se presentaron en el cuaderno de estímulos, mientras que, en los verbales, el adolescente tuvo que definir verbalmente las palabras que se le leyeron en voz alta. Este sub-test fue diseñado para medir el conocimiento de palabras y la formación de conceptos verbales, tanto a través de la percepción visual como de la comprensión auditiva. Mide la riqueza de conocimientos, la capacidad de aprendizaje, la memoria de largo plazo y el grado de desarrollo lingüístico (Wechsler 2010).

2.2.3.3. *Comprensión*

Esta prueba tenía una modalidad de pregunta y estaba diseñada para que el adolescente respondiera verbalmente, basándose en la comprensión de una serie de principios generales y situaciones sociales, para qué servía o qué tenía de bueno un concepto u objeto. Midió la formación de conceptos y el razonamiento verbal, la expresión y la comprensión verbal, la habilidad para evaluar y utilizar la experiencia y la capacidad para manejar información práctica (Wechsler 2010).

2.3. Procedimiento

Antes del inicio del estudio, se llevó a cabo una reunión entre los padres y la psicóloga de la escuela correspondiente para explicar los objetivos del estudio. Se presentó a la evaluadora responsable de administrar las tareas a los participantes, y se explicó que las tareas de memoria y comprensión verbal formaban parte de un manual estandarizado cuyos resultados serían anónimos, salvo para la investigadora responsable. Además, se indicó que las tareas se realizarían en un único día en cada escuela, con una duración aproximada de 35 minutos, y que en caso de que los participantes presentaran fatiga, cansancio o se negaran a continuar, se interrumpiría la tarea. Cada padre o tutor que aceptó la participación de sus hijos firmó un consentimiento informado en el que se autorizaba la realización de las pruebas del índice de memoria de trabajo y comprensión verbal de la batería WISC-IV (Wechsler 2010) y la tarea de cubos de Corsi (Corsi 1972). Además, completaron un cuestionario sociodemográfico. Conjuntamente, se solicitó el asentimiento de cada participante.

Posteriormente, se evaluó la memoria de trabajo y la comprensión verbal de cada participante mediante las pruebas mencionadas anteriormente. Las tareas se realizaron durante el horario de clases en un ambiente silencioso y sin distracciones, con una duración promedio de 30 a 35 minutos, aunque varió según la edad y el rendimiento de cada participante, de acuerdo con los criterios de suspensión establecidos para cada sub-test. El proceso fue supervisado por una psicóloga de cada escuela. Se permitió a los participantes tomar descansos o interrumpir la tarea en caso de fatiga o deseo de hacerlo. Cada participante realizó las tareas de manera individual.

2.4. Análisis de datos

Los resultados del estudio fueron analizados mediante el software estadístico *Statistical Package for the Social Sciences* (SPSS), empleando la prueba de normalidad de Shapiro Wilk para determinar el uso de estadísticas paramétricas o no paramétricas (seleccionando finalmente pruebas no paramétricas); además, se utilizó el estadístico Chi cuadrado para evaluar las variables sociodemográficas, específicamente el ingreso total del hogar y el sexo biológico de los participantes, con relación a los dos grupos de adolescentes, con y sin entrenamiento musical; y el estadístico U de Mann-Whitney para analizar las variables cuantitativas, correspondientes a la escolaridad de los padres, los ingresos individuales de cada padre y madre, y la suma de las subpruebas de memoria de trabajo y comprensión verbal realizadas por los participantes.

3. RESULTADOS

3.1. Datos sociodemográficos

No se encontraron diferencias significativas entre los grupos en cuanto a la edad de los participantes ($U = 169.5, p = .963$), la escolaridad del padre ($U = 133.5, p = .221$), la escolaridad de la madre ($U = 143.5, p = .359$), los ingresos del padre ($U = 171, p = 1.0$), los ingresos de la madre ($U = 159.5, p = .699$) o los ingresos totales del hogar ($U = 159.5, p = .723$). Tampoco se encontraron diferencias significativas en relación con el sexo biológico de los participantes ($X^2 = .232, p = .630$) o el trabajo reportado por los padres ($X^2 = 8.9, p = .254$). Estos resultados permiten concluir que las muestras de ambos grupos eran similares.

3.2. Memoria de trabajo

Se encontraron diferencias significativas entre los grupos, demostrando un mejor desempeño del grupo entrenado en música en las pruebas de dígitos directos ($U = 38.5, p < .0001$) y dígitos inversos ($U = 51.5, p < .0001$). Sin embargo, no se observaron diferencias significativas en las

pruebas de letras y números ($U = 126.5, p = .172$) o en la tarea de cubos de Corsi ($U = 170.5, p = .985$). Los resultados se presentan en las Figuras 1 (A y B) y en la Tabla 1 (ver Figura 1 y Tabla 1).

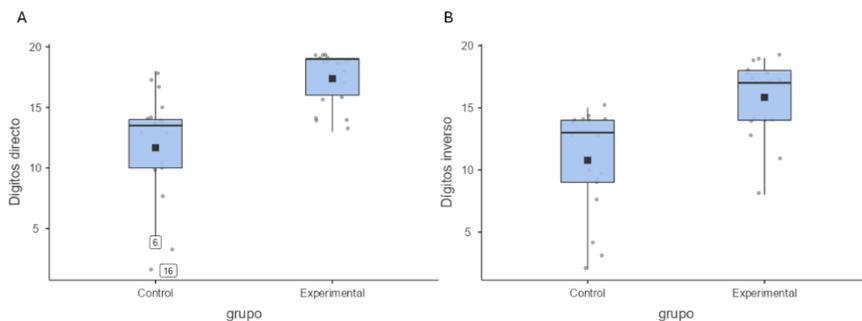


Figura 1. Puntajes alcanzados por los grupos en el sub-test Dígitos Directos (A) e Inversos (B)

Pruebas	Grupos			
	Control		Experimental	
	M	DE	M	DE
Letras y números	9.83	2.45	11.57	3.96
Cubos de Corsi	16.33	4.52	16.63	4.32

Tabla 1. Puntajes alcanzados por los grupos en el sub-test Letras y Números y Cubos de Corsi

3.3. Comprensión verbal

Se encontraron diferencias significativas entre los grupos en cuanto al desempeño en semejanzas ($U = 52, p < .0001$), vocabulario ($U = 34.5, p < .0001$) y comprensión ($U = 43.5, p < .0001$), con un mejor rendimiento en el grupo con entrenamiento musical. Los resultados se pueden observar en las Figuras 2, 3 y 4 (ver Figuras 2, 3 y 4).

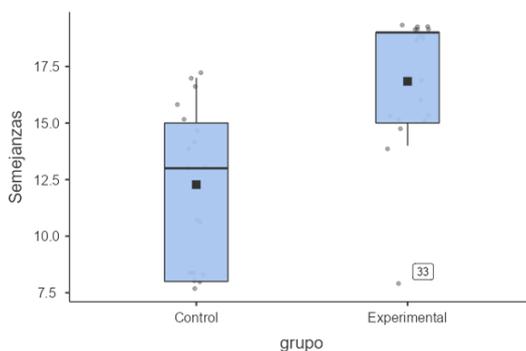


Figura 2. Puntajes alcanzados por los grupos en el sub-test “Semejanzas”

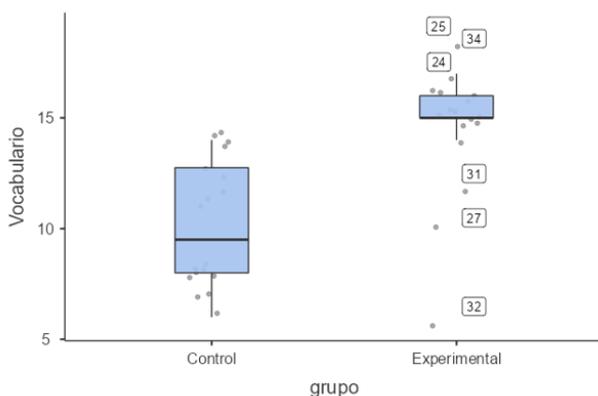


Figura 3. Puntajes alcanzados por los grupos en el sub-test “Vocabulario”

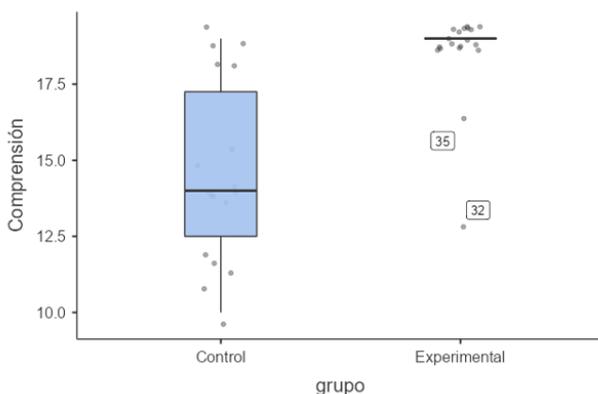


Figura 4. Puntajes alcanzados por los grupos en el sub-test “Comprensión”

4. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

El presente estudio investigó las posibles diferencias entre un grupo de adolescentes con entrenamiento musical y otro sin entrenamiento musical en tareas relacionadas con la memoria de trabajo y la comprensión verbal. Inicialmente, los resultados revelaron que no se detectaron diferencias significativas entre los grupos en las variables sociodemográficas examinadas, lo que sugiere que las muestras de ambos grupos eran comparables en términos de edad, educación de los padres, ingresos familiares y sexo biológico. Este hallazgo es crucial, pues permite afirmar que cualquier diferencia observada en los resultados no se debe a las características intrínsecas de los participantes (Hernández Sampieri, Fernández Collado y Baptista Lucio 2010).

En cuanto a la memoria de trabajo, se encontraron diferencias significativas entre los grupos en las pruebas de dígitos directos y dígitos inversos. No obstante, no se hallaron diferencias significativas en las pruebas de letras y números, ni en la tarea de cubos de Corsi. Estos resultados replican los hallazgos de un estudio previo realizado por Bugos *et al.* (2007), el cual examinó los efectos del entrenamiento musical en la memoria de trabajo en adultos mayores. De manera consistente con estos hallazgos, otro estudio descubrió que el grupo con

entrenamiento musical superó al grupo sin entrenamiento musical en la tarea de dígitos directos e inversos, aunque no se encontraron diferencias significativas en la tarea de letras y números (Moreno *et al.* 2011). Resultados similares fueron reportados por Pallesen *et al.* (2010) en adultos jóvenes.

Los resultados evidencian una relación entre la memoria de trabajo verbal y el entrenamiento musical, pero no así con la memoria de trabajo visual. Una posible explicación para esta relación radica en que el entrenamiento musical implica el uso intensivo y la práctica de habilidades auditivas y lingüísticas, lo que puede fortalecer y mejorar la memoria de trabajo verbal. En particular, la música involucra el procesamiento de secuencias temporales y la discriminación de tonos y patrones melódicos, habilidades que también son fundamentales en el procesamiento del lenguaje (Patel 2011). Además, aprender a leer partituras y comprender la teoría musical también requiere el uso de la memoria de trabajo verbal, ya que involucra la representación y manipulación de conceptos y estructuras lingüísticas (Besson, Chobert y Marie 2011).

Desde el punto de vista del desarrollo cerebral, la práctica musical puede llevar a cambios estructurales en el cerebro, predominantemente en la red auditorio-motora que subyace al rendimiento musical, incluyendo áreas como la corteza prefrontal dorsolateral (Penhune 2019). Además, la formación musical también puede activar la corteza prefrontal ventrolateral, una región que se ha vinculado con la integración de la información verbal y musical (Pallesen *et al.* 2010). Un estudio de neuroimagen funcional mostró que la práctica musical puede robustecer la conectividad funcional entre la corteza prefrontal ventrolateral y la corteza auditiva, que está relacionada con la codificación y procesamiento de la información verbal y musical (Bhattacharya, Petsche y Pereda 2001). Estos cambios pueden reflejar una mayor eficiencia en la codificación y el almacenamiento de información verbal, lo que podría explicar el mejor rendimiento en tareas de memoria de trabajo verbal en personas con y sin formación musical (Pallesen *et al.* 2010).

Por su parte, la memoria de trabajo visual no parece estar relacionada con el entrenamiento musical de la misma manera que la memoria de trabajo verbal. Aunque algunos aspectos de la práctica musical, como la lectura de partituras, involucran el procesamiento visual, estos procesos no son tan centrales en la música como lo son las habilidades auditivas y lingüísticas. Además, las áreas cerebrales involucradas en la memoria de trabajo visual, como el córtex parietal y occipital, no exhiben los mismos cambios estructurales y funcionales en músicos que las áreas relacionadas con la memoria de trabajo verbal (Kraus y Chandrasekaran 2010).

Varios estudios han demostrado que la memoria de trabajo visual se asocia con la activación de áreas cerebrales como el lóbulo occipital y el lóbulo parietal, mientras que el procesamiento musical involucra áreas como la corteza auditiva y la corteza prefrontal ventrolateral (Inguscio *et al.* 2021; Janata, Tillmann y Bharucha 2002). Además, se ha encontrado que el entrenamiento musical tiene efectos limitados en la memoria de trabajo visual, incluso en casos donde las tareas visuales y musicales son similares. Por ejemplo, un estudio encontró que el entrenamiento musical no mejoró la memoria de trabajo visual en personas con formación musical que se especializaban en la lectura de partituras, a pesar de que la tarea visual era similar a la de la lectura de un texto (François *et al.* 2013). La música y las imágenes visuales son procesadas por diferentes áreas cerebrales, lo que podría explicar la escasa o nula modulación de estas áreas como resultado de una formación musical.

En conclusión, diversos estudios respaldan la afirmación de que el entrenamiento musical puede tener un efecto específico en la memoria de trabajo verbal, pero no en la memoria de trabajo visual. Es importante destacar que estos resultados deben interpretarse con precaución, ya que el efecto del entrenamiento musical en la memoria de trabajo puede depender de múltiples factores, como la edad, el tipo de entrenamiento y la tarea empleada en la evaluación.

En relación con la edad, algunos estudios sugieren que el entrenamiento musical temprano podría tener un impacto más significativo en la memoria de trabajo que el

entrenamiento en etapas posteriores de la vida (Fujioka *et al.* 2006; Schellenberg 2006). Durante la infancia y la adolescencia, el cerebro presenta mayor plasticidad y adaptabilidad, lo que permite una mayor oportunidad para que el entrenamiento musical influya en la estructura y función cerebral (Zatorre, Fields y Johansen-Berg 2012). Además, la investigación ha demostrado que la exposición temprana a la música puede facilitar el desarrollo cognitivo y la adquisición del lenguaje, lo que podría repercutir en la memoria de trabajo (Kraus y Slater 2015).

El tipo de entrenamiento musical también puede afectar el impacto en la memoria de trabajo. Por ejemplo, se ha encontrado que el entrenamiento en la ejecución de instrumentos musicales, como el piano o el violín, puede mejorar la memoria de trabajo en mayor medida que el entrenamiento en habilidades auditivas pasivas, como escuchar música (Pallesen *et al.* 2010). Esto podría deberse a que la ejecución de instrumentos musicales implica una mayor demanda cognitiva, incluyendo la atención, la planificación motora y la coordinación sensoriomotora, lo que podría llevar a cambios más sustanciales en las áreas cerebrales relacionadas con la memoria de trabajo (Herholz y Zatorre 2012).

Por último, la tarea empleada en la evaluación de la memoria de trabajo puede influir en la detección de los efectos del entrenamiento musical. Las tareas de memoria de trabajo varían en términos de complejidad, modalidad (verbal o visual) y dominio (numérico, espacial, etc.; Kane *et al.* 2004). Los estudios que utilizan tareas más relevantes para las habilidades musicales, como tareas de memoria de trabajo verbal o secuencial, pueden ser más sensibles para detectar los efectos del entrenamiento musical en comparación con tareas menos relacionadas, como las de memoria de trabajo visual o espacial (Talamini, Carretti y Grassi 2016).

En relación con la comprensión verbal, el grupo con entrenamiento musical mostró un mejor desempeño en las tareas de semejanzas, vocabulario y comprensión en comparación con el grupo sin formación. Estos resultados replican los de otros estudios que examinaron la relación entre el entrenamiento musical y la comprensión verbal en niños y niñas (Sofologi *et al.* 2022), adultos jóvenes (Kraus *et al.* 2014) y adultos mayores (Zhang *et al.* 2021). Kraus *et al.* (2014) también observó que la duración del entrenamiento musical se asoció positivamente con el rendimiento en estas tareas verbales, mientras que Zhang *et al.* (2021) sugirió que el entrenamiento musical a lo largo de la vida podría proteger contra el declive cognitivo relacionado con la edad y mejorar el rendimiento en tareas verbales.

Esta relación podría explicarse mediante estudios que han encontrado una superposición entre las áreas cerebrales que se activan durante la percepción musical y la comprensión del lenguaje. Por ejemplo, Patel (2021) encontraron que la percepción musical activaba áreas cerebrales que también se activaban durante el procesamiento del lenguaje, incluyendo el giro temporal superior y el giro frontal inferior. De manera similar, se ha descubierto que la producción musical y el lenguaje hablado activan áreas cerebrales similares, incluyendo la corteza motora y premotora. Un estudio realizado por Brown, Martínez y Parsons (2006) encontró que la improvisación musical activaba la corteza premotora y motora, áreas que también se activan durante la producción del habla.

En resumen, aunque la música y el lenguaje son habilidades distintas, comparten mecanismos neuronales y áreas cerebrales comunes. Estos hallazgos sugieren que el entrenamiento musical podría mejorar la percepción y producción del lenguaje, y viceversa, lo cual podría tener importantes implicaciones para el rendimiento académico y profesional de los individuos que han sido formados en música (Besson, Chobert y Marie 2011; Patel 2021). Por ejemplo, habilidades lingüísticas más sólidas pueden facilitar la comprensión de textos, la comunicación oral y escrita, y el aprendizaje de idiomas extranjeros (Schellenberg 2006; Strait *et al.* 2014).

Adicionalmente, es importante mencionar que este estudio presenta algunas limitaciones. En primer lugar, el estudio incluyó únicamente a participantes de una misma ciudad, lo que restringe la generalización de los resultados a otras poblaciones. El acceso a la educación musical y la importancia otorgada a la música en la vida diaria pueden variar entre

países o regiones, lo que podría afectar los efectos del entrenamiento musical en habilidades cognitivas (Sala y Gobet 2020). Además, la diversidad étnica y genética también puede ser un factor relevante para considerar, ya que ciertas características genéticas pueden influir en la predisposición y habilidades musicales de un individuo (Mosing *et al.* 2014). Estudios futuros podrían beneficiarse de la inclusión de participantes de diversas regiones geográficas, culturas y contextos socioeconómicos para incrementar la validez externa y la generalizabilidad de los resultados (Barker *et al.* 2016).

En segundo lugar, el tamaño de la muestra de este estudio fue relativamente pequeño, lo que podría haber afectado la capacidad del estudio para detectar diferencias significativas en algunas de las pruebas (Cohen 1992; Faul *et al.* 2007). Estudios futuros podrían abordar esta limitación incrementando el tamaño de la muestra (Rothman y Greenland 2018). Además, se podría realizar un análisis de potencia *a priori* para determinar el tamaño de muestra adecuado, con el fin de detectar diferencias significativas con un nivel de confianza y poder estadístico predefinidos (Cohen 1992).

Es importante señalar que, al ser este un estudio transversal, no pueden establecerse relaciones causales entre las variables de interés, ya que los datos se recopilaron simultáneamente (Hernán y Robins 2018). Por último, hay que señalar que el cuestionario sociodemográfico fue realizado *ad hoc*, por lo que no cuenta con validación pertinente.

También hemos identificado algunas fortalezas en esta investigación. En primer lugar, se utilizaron medidas estandarizadas y validadas para evaluar las habilidades cognitivas de los participantes, lo que aumenta la confiabilidad de los resultados (Cronbach 1951; Streiner, Norman y Cairney 2015).

En segundo lugar, se incluyó un grupo control adecuado, lo que permitió comparar el desempeño de los participantes entrenados en música con aquellos que no recibieron entrenamiento musical. Esta estrategia permite controlar variables de confusión, aislar el efecto del entrenamiento musical y proporcionar información valiosa acerca de la efectividad relativa de diferentes intervenciones (Durlak 2009). Con relación al grupo control, es relevante considerar que hubiera sido más adecuado contar con un control activo, por ejemplo, adolescentes que realicen tareas grupales que no impliquen a la música, por ejemplo, arte o deportes. Futuros estudios deberían incluir este tipo de control activo.

Este estudio contribuye a la literatura existente sobre el impacto del entrenamiento musical en las habilidades cognitivas y puede proporcionar información útil para el desarrollo de programas de intervención basados en la música. Los resultados del estudio actual sugieren que el entrenamiento musical puede tener efectos específicos en la memoria de trabajo y la comprensión verbal. Si bien los resultados son similares a otros hallados en la literatura, queremos señalar que, en el contexto argentino específicamente, los estudios relacionados con las orquestas en adolescentes y su efecto sobre la cognición son escasos o nulos al momento, por lo cual es de resaltar el aporte del presente trabajo.

A medida que se realicen más investigaciones en este campo, se podrán identificar y comprender mejor los mecanismos subyacentes por los que el entrenamiento musical influye en las habilidades cognitivas. También será relevante explorar si el entrenamiento musical puede tener un impacto en otras áreas cognitivas, como la atención, la toma de decisiones y la creatividad. Además, los estudios longitudinales podrían proporcionar una visión más detallada de los efectos a largo plazo del entrenamiento musical en la cognición y cómo estos efectos pueden cambiar a lo largo del tiempo.

En conclusión, aunque el presente estudio presenta algunas limitaciones, sus resultados contribuyen a la creciente evidencia de que el entrenamiento musical tendría un impacto positivo en ciertas habilidades cognitivas, en particular, en la memoria de trabajo verbal y en la comprensión verbal. Estos hallazgos pueden tener implicaciones importantes para la educación y la práctica musical, así como para la promoción de la salud cognitiva en general.

BIBLIOGRAFÍA

ALAM, ASHRAF Y ATASI MOHANTY

2023 "Music and its effect on mathematical and reading abilities of students: Pedagogy for twenty-first century schools", *Interdisciplinary Perspectives on Sustainable Development. Achieving the SDGs through Education, Wellbeing, and Innovation*. Dimitrios A. Karras, Sai Kiran Oruganti y Sudeshna Rai (editores). Londres: CRC Press, pp. 342-346.

ALLEN, RORY, ELIZABETH HILL Y PAM HEATON

2013 "Hath charms to soothe...": An exploratory study of how high-functioning adults with ASD experience music", *Autism*, XVII/2, pp. 243-260. DOI: 10.1177/1362361307098511

ARCE, TEREKY KIERAN McMULLEN

2021 "The Corsi Block-Tapping Test: Evaluating methodological practices with an eye towards modern digital frameworks", *Computers in Human Behavior Reports*, IV, 100099. DOI: 10.1016/j.chbr.2021.100099

ASHBURNER, JOHN

2002 "Voxel-Based Morphometry Reveals Increased Gray Matter Density in Broca's Area in Male Symphony Orchestra Musicians", *NeuroImage*, XVII/3, pp. 1613-1622. DOI: 10.1006/nimg.2002.1288

BADDELEY, ALAN D.

2012 "Working memory: Theories, models, and controversies", *Annual Review of Psychology*, LXIII, pp. 1-29. DOI: 10.1146/annurev-psych-120710-100422

BARKER, DAVID, PATRICK McELDUFF, CATHERINE D'ESTE Y MICHAEL J. CAMPBELL

2016 "Stepped wedge cluster randomised trials: A review of the statistical methodology used and available", *BMC Medical Research Methodology*, XVI, 69. DOI: 10.1186/s12874-016-0176-5

BESSON, MIREILLE, JULIE CHOBERTY CÉLINE MARIE

2011 "Transfer of training between music and speech: Common processing, attention, and memory", *Frontiers in Psychology*, V/2, 94. DOI: 10.3389/fpsyg.2011.00094

BHATTACHARYA, JOYDEEP, HELLMUTH PETSCHKE Y ERNESTO PEREDA

2001 "Long-range synchrony in the gamma band: role in music perception", *The Journal of Neuroscience*, XXI/16, pp. 6329-6337. DOI: 10.1523/JNEUROSCI.21-16-06329.2001

BOTELLA-NICOLÁS, ANA MARÍA E INMACULADA RETAMERO-GARCÍA

2024 "Contribución de la educación musical en el desarrollo de la IE de los adolescentes y su efecto en la variable de género", *Revista Española de Pedagogía*, 8/287, pp. 55-65. DOI: 10.22550/2174-0909.3927

BROWN, STEVEN, MICHAEL J. MARTÍNEZ Y LAWRENCE M. PARSONS

2006 "Music and language side by side in the brain: a PET study of the generation of melodies and sentences", *The European Journal of Neuroscience*, XXIII/10, pp. 2791-2803. DOI: 10.1111/j.1460-9568.2006.04785.x

BUGOS, JENNIFER A., WILLIAM M. PERLSTEIN, CHRISTINA S. MCCRAE, THOMAS S. BROPHY Y PAUL H. BEDENBAUGH

2007 "Individualized piano instruction enhances executive functioning and working memory in older adults", *Ageing & Mental Health*, XI/4, pp. 464-471. DOI: 10.1080/13607860601086504

CHEN, JIEHA, MEIKE SCHELLER, CHUANYU WU, BIYU HU, RONG PENG, CUIHONG LIU, SIYONG LIU, LIWEN ZHU Y JIE CHEN

2022 "The relationship between early musical training and executive functions: Validation of effects of the sensitive period", *Psychology of Music*, L/1, pp. 86-99. DOI: 10.1177/0305735620978690

CHOBERT, JULIE, CLÉMENT FRANÇOIS, JEAN-LUC VELAY Y MICHEL BESSON

2014 "Twelve months of active musical training in 8-to 10-year-old children enhances the preattentive processing of syllabic duration and voice onset time", *Cerebral Cortex*, XXIV/4, pp. 956-967. DOI: 10.1093/cercor/bhs377

COHEN, JACOB

1992 "A power primer", *Psychological Bulletin*, CXII/1, pp. 155–159. DOI: 10.1037//0033-2909.112.1.155

CORSI, PHILIP M.

1972 "Human memory and the medial temporal region of the brain", *Dissertation Abstracts International*, XXXIV/2-B, 891.

COSTA, CÁTIA Y CRISTINA NAZARÉ

2021 "Effect of musical training on auditory memory", *European Journal of Public Health*, XXXI /Supplement_2. DOI: 10.1093/eurpub/ckab120.055

CRISCUOLO, ANTONIO, LEONARDO BONETTI, TEPPO SÁRKÁMÓ, MARINA KLIUCHKO Y ELVIRA BRATTICO

2019 "On the Association Between Musical Training, Intelligence and Executive Functions in Adulthood", *Frontiers in Psychology*, X. DOI: 10.3389/fpsyg.2019.01704

CRONBACH, LEE J.

1951 "Coefficient alpha and the internal structure of tests", *Psychometrika*, XVI, pp. 297–334. DOI: 10.1007/BF02310555

DURLAK, JOSEPH A.

2009 "How to select, calculate, and interpret effect sizes", *Journal of Pediatric Psychology*, XXXIV/9, pp. 917–928. DOI: 10.1093/jpepsy/jsp004

FAUL, FRANZ, EDGAR ERDFELDER, ALBERT G. LANG Y AXEL BUCHNER

2007 "G*Power 3: a flexible statistical power analysis program for the social, behavioral, and biomedical sciences", *Behavior Research Methods*, XXXIX/2, pp. 175–191. DOI: 10.3758/bf03193146

FAUVEL, BAPTISTE, MATHILDE GROUSSARD, JULIEN MUTLU, EIDER M. ARENAZA-URQUIJO, FRANCIS EUSTACHE, BÉATRICE DESGRANGES Y HERVÉ PLATEL

2014 "Musical practice and cognitive aging: two cross-sectional studies point to phonemic fluency as a potential candidate for a use-dependent adaptation", *Frontiers in Aging Neuroscience*, V. DOI: 10.3389/fnagi.2014.00227

FRANÇOIS, CLÉMENT, JULIE CHOBERT, MICHEL BESSON Y DANIELE SCHÖN

2013 "Music training for the development of speech segmentation", *Cerebral Cortex*, XXIII/9, pp. 2038–2043. DOI: 10.1093/cercor/bhs180

FUJIOKA, TAKAKO, BERNHARD ROSS, RYUSUKE KAKIGI, CHRISTO PANTEV Y LAUREL J. TRAINOR

2006 "One year of musical training affects development of auditory cortical-evoked fields in young children", *Brain: A Journal of Neurology*, CXXIX/10, pp. 2593–2608. DOI: 10.1093/brain/awl247

GASER, CHRISTIAN Y GOTTFRIED SCHLAUG

2003 "Brain structures differ between musicians and non-musicians", *The Journal of Neuroscience*, XXIII/27, pp. 9240–9245. DOI: 10.1523/JNEUROSCI.23-27-09240.2003

HANNON, ERIN E. Y LAUREL J. TRAINOR

2007 "Music acquisition: effects of enculturation and formal training on development", *Trends in Cognitive Sciences*, XI/11, pp. 466–472. DOI: 10.1016/j.tics.2007.08.008

HERHOLZ, SIBYLLE C. Y ROBERT J. ZATORRE

2012 "Musical training as a framework for brain plasticity: Behavior, function, and structure", *Neuron*, LXXVI/3, pp. 486–502. DOI: 10.1016/j.neuron.2012.10.011

HERNÁN, MIGUEL A. Y JAMES M. ROBINS

2018 *Causal inference: What if*. Boca Raton (Florida): Chapman and Hall/CRC.

HERNÁNDEZ SAMPIERI, ROBERTO, CARLOS FERNÁNDEZ COLLADO Y PILAR BAPTISTA LUCIO

2010 *Metodología de la investigación*. México: McGraw-Hill Interamericana.

HYDE, KRISTA L., JASON LERCH, ANDREA NORTON, MARIE FORGEARD, ELLEN WINNER, ALAN C. EVANS Y GOTTFRIED SCHLAUG

2009 "Musical training shapes structural brain development", *The Journal of Neuroscience*, XXIX/10, pp. 3019-3025. DOI: 10.1523/JNEUROSCI.5118-08.2009

INGUSCIO, BLANCA MARIA SERENA, GIULIA CARTOCCI, NICOLINA SCIARAFFA, CLAUDIA NASTA, ANDREA GIORGI, MARIA NICASTRI, ILARIA GIALLINI, ANTONIO GRECO, FABIO BABILONI Y PATRIZIA MANCINI

2021 "Neurophysiological verbal working memory patterns in children: Searching for a benchmark of modality differences in audio/video stimuli processing", *Computational Intelligence and Neuroscience*, MMXXI. DOI: 10.1155/2021/4158580

JAKOBSON, LORNA S., LOLA L. CUDDY Y ANDREA R. KILGOUR

2003 "Time tagging: A key to musicians' superior memory", *Music Perception*, XX/3, pp. 307-313. DOI: 10.1525/mp.2003.20.3.307

JANATA, PETR, BARBARA TILLMANN Y JAMSHED J. BHARUCHA

2002 "The cortical topography of tonal structures underlying Western music", *Science*, CCXCVIII/5601, pp. 2167-2170. DOI: 10.1126/science.1076262

JASCHKE, ARTUR

2019 "Music, Maestro, Please: Thalamic multisensory integration in music perception, processing and production", *Music and Medicine*, XI/2, pp. 98-107. DOI: 10.47513/mmd.v11i2.659

KANE, MICHAEL J., DAVID Z. HAMBRICK, STEPHEN W. TUHOLSKI, OLIVER WILHELM, TABITHA W. PAYNE Y RANDALL W. ENGLE

2004 "The Generality of Working Memory Capacity: A Latent-Variable Approach to Verbal and Visuospatial Memory Span and Reasoning", *Journal of Experimental Psychology: General*, CXXXIII/2, pp. 189-217. DOI: 10.1037/0096-3445.133.2.189

KLINGBERG, TORKEL

2010 "Training and plasticity of working memory", *Trends in Cognitive Sciences*, XIV/7, pp. 317-324. DOI: 10.1016/j.tics.2010.05.002

KRAUS, NINAY BHARATH CHANDRASEKARAN

2010 "Music training for the development of auditory skills", *Nature Reviews Neuroscience*, XI/8, pp. 599-605. DOI: 10.1038/nrn2882

KRAUS, NINAY JESSICA SLATER

2015 "Music and language: Relations and disconnections", *The Oxford Handbook of Music Psychology*, II, pp. 245-255. DOI: 10.1016/B978-0-444-62630-1.00012-3

KRAUS, NINA, JESSICA SLATER, ELAINE C. THOMPSON, JANE HORNICKEL, DANA L. STRAIT, TRENT NICOL Y TRAVIS WHITE-SCHWOCH

2014 "Music enrichment programs improve the neural encoding of speech in at-risk children", *The Journal of Neuroscience*, XXXIV/36, pp. 11913-11918. DOI: 10.1523/JNEUROSCI.1881-14.2014

LEVITIN, DANIEL J.

2006 *This is your brain on music: The science of a human obsession*. Nueva York: Dutton.

MAY, ARNE

2011 "Experience-dependent structural plasticity in the adult human brain", *Trends in Cognitive Sciences*, XV/10, pp. 475-482. DOI: 10.1016/j.tics.2011.08.002

MIENDLARZEWSKA, EWA A. Y WIEBKE J. TROST

2014 "How musical training affects cognitive development: rhythm, reward and other modulating variables", *Frontiers in Neuroscience*, VII, 279. DOI: 10.3389/fnins.2013.00279

MORENO, SYLVAIN, ELLEN BIALYSTOK, RALUCA BARAC, E. GLENN SCHELLENBERG, NESTOR J. CEPEDAY TOM CHAU

2011 "Short-term music training enhances verbal intelligence and executive function", *Psychological Science*, XXII/11, pp. 1425-1433. DOI: 10.1177/0956797611416999

MORENO, SYLVAIN, CATARINA MARQUES, ANDREIA SANTOS, MANUELA SANTOS, SÃO LUÍS CASTRO Y MIREILLE BESSON

2009 "Musical training influences linguistic abilities in 8-year-old children: more evidence for brain plasticity", *Cerebral Cortex*, XIX/3, pp. 712–723. DOI: 10.1093/cercor/bhn120

MOSING, MIRIAM A., GUY MADISON, NANCY L. PEDERSEN, RALF KUJA-HALKOLAY Y FREDRIK ULLÉN

2014 "Practice Does Not Make Perfect: No Causal Effect of Music Practice on Music Ability", *Psychological Science*, XXV/9, pp. 1795–1803. DOI: 10.1177/0956797614541990

MÜNTE, THOMAS F., ECKART ALTENMÜLLER Y LUTZ JÄNCKE

2002 "The musician's brain as a model of neuroplasticity", *Nature Reviews Neuroscience*, III/6, pp. 473–478. DOI: 10.1038/nrn843

PALLESEN, KAREN JOHANNE, ELVIRA BRATTICO, CHRISTOPHER J. BAILEY, ANTTI KORVENOJA, JARI KOIVISTO, ALBERT GJEDDE Y SYNNOVE CARLSON

2010 "Cognitive control in auditory working memory is enhanced in musicians", *PLoS One*, V/6, e11120. DOI: 10.1371/journal.pone.0011120

PASCUAL-LEONE, ÁLVARO, AMIR AMEDI, FELIPE FREGNI Y LOTFI B. MERABET

2005 "The plastic human brain cortex", *Annual Review of Neuroscience*, XXVIII, pp. 377–401. DOI: 10.1146/annurev.neuro.27.070203.144216

PATEL, ANIRUDDH D.

2011 "Why would musical training benefit the neural encoding of speech? The OPERA hypothesis", *Frontiers in Psychology*, II, 142. DOI: 10.3389/fpsyg.2011.00142

2021 "Vocal learning as a preadaptation for the evolution of human beat perception and synchronization", *Philosophical Transactions of the Royal Society of London. Series B, Biological Sciences*, CCCLXXVI/1835. DOI: 10.1098/rstb.2020.0326

PENHUNE, VIRGINIA B.

2019 "Musical expertise and brain structure: The causes and consequences of training", *The Oxford Handbook of Music and the Brain*. Michael H. Thaut y Donald A. Hodges (editores). Oxford: Oxford University Press, pp. 417–438.

ROTHMAN, KENNETH J. Y SANDER GREENLAND

2018 "Planning Study Size Based on Precision Rather Than Power", *Epidemiology*, XXIX/5, pp. 599–603. DOI: 10.1097/EDE.0000000000000876

SALA, GIOVANNI Y FERNAND GOBET

2020 "Cognitive and academic benefits of music training with children: A multilevel meta-analysis", *Memory & Cognition*, XLVIII/8, pp. 1429–1441. DOI: 10.3758/s13421-020-01060-2

SCELLENBERG, E. GLENN

2006 "Long-term positive associations between music lessons and IQ", *Journal of Educational Psychology*, XCVIII/2, pp. 457–468. DOI: 10.1037/0022-0663.98.2.457

2011 "Examining the association between music lessons and intelligence", *British Journal of Psychology*, CII/3, pp. 283–302. DOI: 10.1111/j.2044-8295.2010.02000.x

SCHLAUG, GOTTFRIED, ANDREA NORTON, KATIE OVERY Y ELLEN WINNER

2005 "Effects of music training on the child's brain and cognitive development", *Annals of the New York Academy of Sciences*, MMLX, pp. 219–230. DOI: 10.1196/annals.1360.015

SLUMING, VANESSA, JONATHAN BROOKS, MATTHEW HOWARD, JOHN J. DOWNES Y NEIL ROBERTS

2007 "Broca's Area Supports Enhanced Visuospatial Cognition in Orchestral Musicians", *Journal of Neuroscience*, XXVII/14, pp. 3799–3806. DOI: 10.1523/JNEUROSCI.0147-07.2007

SNOWLING, MARGARET J. Y CHARLES HULME

2012 "Interventions for children's language and literacy difficulties", *International Journal of Language & Cognition*

Communication Disorders, XLVII/1, pp. 27-34. DOI: 10.1111/j.1460-6984.2011.00081.x

SOFOLOGI, MARIA, PAPTATZIKIS, EFTHYMOS PAPTATZIKIS, GEORGIOS KOUGIOUMTZIS, ELENI KOSMIDOU, ALEXANDRA KLITSIOTI, ATHANASIA DROUTME, ANASTASIA-AIKATERINI SOURBI, DIMITRA CHRISOSTOMOU Y MARIA EFSTRATOPOULOU

2022 "Effectiveness of Musical Training on Reading Comprehension in Elementary School Children. Is There an Associative Cognitive Benefit?", *Frontiers in Education*, VII, 875511. DOI: 10.3389/feduc.2022.875511

STEELE, CHRISTOPHER J., JENNIFER A. BAILEY, ROBERT J. ZATORRE Y VIRGINIA B. PENHUNE

2013 "Early musical training and white-matter plasticity in the corpus callosum: Evidence for a sensitive period", *The Journal of Neuroscience*, XXXIII/3, pp. 1282-1290. DOI: 10.1523/JNEUROSCI.3578-12.2013

STRAIT, DANA L., SAMANTHA O'CONNELL, ALEXANDRA PARBERY-CLARK Y NINA KRAUS

2014 "Musicians' enhanced neural differentiation of speech sounds arises early in life: developmental evidence from ages 3 to 30", *Cerebral Cortex*, XXIV/9, pp. 2512-2521. DOI: 10.1093/cercor/bht103

STREINER, DAVID L., GEOFFREY R. NORMAN Y JOHN CAIRNEY

2015 *Health measurement scales: A practical guide to their development and use*, 5a ed. Oxford: Oxford University Press.

TALAMINI, FRANCESCA, BARBARA CARRETTI Y MASSIMO GRASSI

2016 "The Working Memory of Musicians and Nonmusicians", *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, XXXIV/2, pp. 183-191. DOI: 10.1525/mp.2016.34.2.183

WECHSLER, DAVID

2010 *WAIS-IV. Escala de inteligencia de Wechsler para adultos-IV*. Madrid y Barcelona: Pearson Educación.

WELCH, GRAHAM

2021 "The challenge of ensuring effective early years music education by non-specialists", *Early Child Development and Care*, CXCI/12, pp. 1972-1984. DOI: 10.1080/03004430.2020.1792895

YAMASHITA, MASATOSHI, CHIE OHSAWA, MAKI SUZUKI, XIA GUO, MAKIKO SADAKATA, YUKI OTSUKA, KOHEI ASANO, NOBUHITO ABE Y KAORU SEKIYAMA

2022 "Neural Advantages of Older Musicians Involve the Cerebellum: Implications for Healthy Aging Through Lifelong Musical Instrument Training", *Frontiers in human neuroscience*, 15, 784026. DOI: 10.3389/fnhum.2021.784026

ZATORRE, ROBERT J., JOYCE L. CHEN Y VIRGINIA B. PENHUNE

2007 "When the brain plays music: Auditory-motor interactions in music perception and production", *Nature Reviews Neuroscience*, VIII/7, pp. 547-558. DOI: 10.1038/nrn2152

ZATORRE, ROBERT J., R. DOUGLAS FIELDS Y HEIDI JOHANSEN-BERG

2012 "Plasticity in gray and white: Neuroimaging changes in brain structure during learning", *Nature Neuroscience*, XV/4, pp. 528-536. DOI: 10.1038/nn.3045

ZHANG, LEI, XUEYING FU, DAN LUO, LIDONGSHENG XING Y YI DU

2021 "Musical Experience Offsets Age-Related Decline in Understanding Speech-in-Noise: Type of Training Does Not Matter, Working Memory Is the Key", *Ear and Hearing*, XLII/2, pp. 258-270. DOI: 10.1097/AUD.0000000000000921

ZHANG, QI

2018 "Application of Music Education in Brain Cognition", *Educational Sciences: Theory & Practice*, XVIII/5, pp. 1357-1364. DOI: 10.12738/estp.2018.5.095

ZUK, JENNIFER, CHRISTOPHER BENJAMIN, ASHLEY KENYON Y NADINE GAAB

2018 "Correction: Behavioral and Neural Correlates of Executive Functioning in Musicians and Non-Musicians", *PLoS ONE*, XIII/1, e0191394. DOI: 10.1371/journal.pone.0191394

Etnografías musicales en contextos de crisis: definiciones, estrategias y contratiempos

Musical ethnographies in crisis contexts: definitions, strategies and setbacks

por

Christian Spencer Espinosa
Facultad de Ciencias Sociales y Artes,
Centro de Investigación en Artes y Humanidades (CIAH), Universidad Mayor, Chile.
Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras (CMUS)
christian.spencer@umayor.cl

*Los sonidos de la violencia
en el mundo contemporáneo son
muchos y muy fuertes para no ser
considerados con detención por
los académicos/as de las
humanidades¹.*

El concepto de etnografía musical ha sido muy utilizado pero escasamente debatido en América Latina. El presente artículo busca repasar la importancia de esta noción por medio de una revisión de su valor en tanto estrategia de recolección de información en contextos de crisis social. Mi objetivo es sintetizar sus principales tendencias y modos de ejecución, y al mismo tiempo, relevar su complejidad metodológica, señalando aspectos que la diferencian de otras formas de trabajo en terreno.

El texto se divide en dos partes. En la primera explico qué es la etnografía y en qué se diferencia de la etnografía *musical*. Repaso la literatura que se ha desarrollado sobre el tema en inglés y español y clasifico las tendencias etnográficas en cinco: antropológicas, etnomusicológicas, digitales/audiovisuales, trabajos de campo parciales y etnografías del conflicto social.

En la segunda abordo la relación entre música y crisis social. Para ello utilizo mi propia experiencia de campo entre 2019 y 2021, incluyendo el trabajo realizado con la agrupación chilena Banda Dignidad. Aquí destaco el carácter singular de la etnografía de protesta por su uso del cuerpo, las formas de interacción social y la presencia de una música efímera que es “en vivo”. En este último punto recalco algunos aspectos musicales que la etnografía permite ver en la protesta como los arreglos musicales, el sentido del ritmo, las formas de baile, la tendencia a comprimir la *performance* a géneros

¹ Samuel Araujo y Grupo MusiCultura, "Sound praxis: Music, Politics, and Violence in Brazil", *Music and conflict*, Salwa El-Shawan Castelo-Branco y John Morgan O'Connell (editores), p. 217.

musicales preexistentes y el valor de la improvisación. También subrayo algunos problemas metodológicos que aparecen en el trabajo de campo de tipo político, como el diseño del campo, el exceso de información, los cuestionamientos de la etnografía en casa y el inevitable impacto de los cambios políticos. Cierro con algunas conclusiones que repiten lo antedicho.

Palabras clave: etnografía musical, Banda Dignidad, conflicto social, trabajo de campo, Chile

The concept of musical ethnography has been widely used but scarcely discussed in Latin America. This article seeks to review the importance of this notion by reviewing its value as a strategy for gathering information in contexts of social crisis. My goal is to synthesize its main trends and modes of implementation and at the same time to highlight its methodological complexity, pointing out aspects that differentiate it from other forms of fieldwork.

The text is divided into two parts. In the first part I explain what ethnography is and how it differs from “musical” ethnographies. I shortly review the literature that has been developed on the subject in English and Spanish and classify ethnographic trends into five: anthropological, ethnomusical, digital/audiovisual, partial fieldworks and ethnographies of social conflict.

In the second part I address the relationship between music and social crisis. For this I use my own field experience between 2019 and 2021, including my work with the Chilean street group, Banda Dignidad. I highlight the singular character of protest ethnography for its use of the body, forms of social interaction and the presence of ephemeral “live” music. On this last point I emphasize musical aspects that ethnography allows us to see in protest, such as musical arrangements, the sense of rhythm, dancing, the tendency to compress performance to pre-existing musical genres and the value of improvisation. I also highlight methodological problems that arise in political fieldwork, particularly the field design, information overload, the complexities of ethnography at home and the inevitable impact of political changes on the field itself. I close with some conclusions that repeat the above.

Keywords: musical ethnography, Banda Dignidad, social conflict, fieldwork, Chile.

Introducción²

Es difícil decir con certeza qué es la etnografía. La primera tarea “etnográfica” que me tocó hacer fue una observación no participante en una sala de niños de educación primaria. Fue una experiencia horrible. Estuve varias semanas sentado en una silla pequeña apuntando lo que veía de una manera mecánica, casi desinteresada. En mi ceremonioso cuaderno de campo anotaba con escepticismo cosas como “El niño A no hizo su tarea”, “Todos juegan en el fondo de la sala”, “La niña B no participa” o “La mesa les incomoda”. La tarea me pareció imposible porque exigía un rango de microdetalles cotidianos cuya precisión se me escapaba. Yo, que había sido entrenado en cursos de metodología, matemáticas y economía, venía a observar cómo unos niños se sentaban y paraban cada dos minutos; inconcebible.

Sin embargo, hacia el final del proceso fui comprendiendo algo que en ese momento desconocía: la existencia de patrones de conducta en el comportamiento humano, la aparición de actitudes predecibles que solo la observación permitía ver. Jamás lo había intentado y la verdad es que fue revelador. Empecé a ver a los pasajeros de los microbuses, a mirar de reojo en las cafeterías, a analizar en silencio a mi familia, en una palabra a detenerme en todo aquello que la microsociología definía como los rituales “cara a cara” (Goffman 1982). Comencé a cambiar mi actitud de caminante efímero a observador agudo. Día tras día, fui detectando las conductas que cambiaban y permanecían, las que eran aprobadas y rechazadas, las que se canonizaban y las que pasaban de largo. Exactamente una década después, en 2007, me encontré

² El presente artículo fue apoyado por el proyecto “Prácticas sonoras y musicales en el espacio público de Santiago de Chile en el contexto de la crisis socio-política y sanitaria” del Fondo de Publicaciones (FDP) de la Universidad Mayor (FDP_2021_23) y el Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras (CMUS), código NCS2022_016, de la Iniciativa Milenio (ANID). Se lo dedico a Araceli de Tezanos, mi primera profesora de metodología cualitativa, que marcó mi entendimiento de la investigación como un espacio formado por personas, no por objetos.

haciendo las mismas observaciones con músicos de diversas partes del mundo; intentaba otra vez aprehender los patrones de significado, pero ahora proveído de mis estudios de musicología.

Mi caso no es el único. El uso del método etnográfico ha venido creciendo en las últimas décadas en Chile. A medida que los estudiantes de ciencias sociales y humanidades han ido escogiendo el sonido o la música como objeto de análisis, se han multiplicado las tesis, trabajos de grado o seminarios donde este tema se hace relevante. ¿Cómo es el trabajo de campo con música y qué diferencia tiene con otros? ¿Es posible estudiar por medio de él expresiones volátiles como la música callejera? ¿En qué se diferencian trabajo de campo y etnografía? El presente texto busca responder estas y otras preguntas, destacando la importancia de la etnografía como forma de investigación social comprometida con las personas y con su tiempo, pero sobre todo, con los sonidos que nos rodean³. Mi objetivo no es abarcarlo todo, sino ofrecer una introducción sencilla a los estudiantes que se aproximan por primera vez al mundo de la investigación con música desde áreas distintas a las ciencias sociales. El lector que quiera ir más allá encontrará en la bibliografía alternativas para profundizar en otras aproximaciones al uso de metodologías para el estudio del sonido y la música.

El término etnografía

En este texto entenderé la etnografía como un proceso de inmersión en prácticas sonoras y sociales que se realiza para develar significados desde el punto de vista de los sujetos involucrados. Esta definición no agota el sentido del término pero la uso así para poner énfasis en los contextos de crisis donde la música y el sonido pueden jugar un rol importante. El término “política” lo adopto en esta misma línea: como conflictos y tensiones que producen las relaciones de poder que se ven representadas, reflejadas, inscritas o comprendidas en los fenómenos de escucha, sonido y música. Entiendo entonces la etnografía político-musical como una forma investigación sonora en las relaciones de poder que se manifiestan en la música o en su interpretación, de manera directa o indirecta, y en contextos de crisis⁴.

El artículo no integra las tendencias etnográficas recientes sobre auralidad, paisajes sonoros no humanos u otras formas de recolección vinculadas a la escucha e impacto cultural del sonido. Más bien se centra en las prácticas musicales y sus consecuencias sociales. Esta acotación es importante porque el campo de los estudios sonoros es el área de mayor crecimiento de los estudios de música en estos momentos. Sus límites aún no están definidos pero su amplitud teórica incluye sin duda los debates sobre etnografía, como bien revela la publicación del libro *Bloomsbury Handbook of Sonic Methodologies* (Bull y Cobussen 2021).

Esta exclusión de los temas de escucha cultural o auralidad no significa que no comprenda bien la función, significado y recepción del sonido en la protesta. Al contrario, considero que la noción de poder tiene una conexión estrecha con la idea de auralidad y ésta con la de música. Se trata de categorías culturales que usamos para entender la música y el sonido que acarrean conceptos ya instalados como los de tonalidad, ruido, ritmo o silencio. Mi texto considera el uso de estos términos pero pone su mirada en las tensiones de poder que implican. En gran medida,

³ Este texto es la continuación de otros dos trabajos ya publicados (Spencer 2023 y Spencer y Bórquez 2024). El primero describe la historia y caso particular de la Banda Dignidad, haciendo énfasis en su poder de distribución de autenticidad política y uso del espacio y la legitimidad cultural. El segundo revisa las características musicales de las protestas ocurridas en Santiago entre 2021 y 2022, planteando la existencia de un sujeto popular autorrepresentado. Si bien este artículo integra algunos elementos de ambos, es distinto, porque no plantea un estudio de caso sino reflexiones metodológicas. Espero, por tanto, que pueda complementar los anteriores de un modo positivo.

⁴ Para facilitar la redacción usaré como sinónimos “etnografía con música”, “etnografía musical” y “etnografías sonoras”. Dado que me estoy refiriendo al trabajo en protestas, usaré la expresión “etnografía política”, “etnografía político-musical” o “contexto político” para hablar de sonidos y músicas en situaciones de calle. Además, usaré la expresión “etnografía clásica” para referirme a las etnografías representacionales realizadas antes de los años ochenta del siglo XX.

la auralidad es el trasfondo de todo trabajo de campo sonoro porque lo que ocurre en la calle es oído con una base cultural preexistente. Ahora bien, a pesar de esto, este texto no se centra directamente en los procesos previos de adquisición de esa base cultural sonora (o sus efectos en la escucha) sino en las prácticas físicas y emocionales que posee la música en contextos de protesta política. Por estos motivos, el término de etnografía que aquí utilizo está más ligado a la noción de conflicto social que a la de auralidad.

Según John M. O'Connell, el conflicto comprende conductas racionales y no racionales frente al poder que no siempre poseen resolución pacífica. El sonido y la música pueden aportar estrategias de negociación o comprensión de las relaciones sociales desde el sonido contribuyendo al cierre de algunas tensiones (O'Connell 2010: 4). Por eso la política y el poder no son separables en el sentido de que la primera implica relaciones de dominación bidireccionales (en ejercicio y en resistencia) que influyen en la gobernabilidad, el cuerpo, el género, los medios y, a la larga, en la subjetividad (García Canal 2009). El trabajo de campo sonoro puede reflejar lo político cuando intentar asir las formaciones sociales que producen los individuos (que hacen música) en un contexto general que no es estable, sino comúnmente saturado y colapsado (Ruskin y Rice 2012: 300).

I. La etnografía

De la representación a la experiencia

La etnografía es el estudio holístico de la cultura mediante métodos de recolección cualitativos. Su objetivo es responder preguntas generales acerca de la sociedad para comprender la cultura que nos rodea (Cohen 1993). Esta labor exige entrar en relación con la subjetividad de otros y considerar su interpretación de los hechos, entablando una relación humana que tenga consecuencias positivas para ambas partes (Oehmichen 2014: 21). Los métodos de la etnografía no permiten recoger material pertinente si no se implementan considerando el punto de vista de los sujetos estudiados (Spradley 1979: 3). La etnografía *musical* continúa esta misma dirección: observar a las personas haciendo música "in situ" para entender el significado de lo que hacen: qué, cómo, dónde y por qué practican, componen o discursen acerca de música en un momento concreto del tiempo (Hugues en Myers 1992: 23).

Desde un punto de vista sociológico, la etnografía es una forma de investigación social que interpreta las conductas de un individuo o un grupo en un contexto específico. Al hacerlo el método (etnográfico) permite pasar del análisis de lo microsocio (personas) al análisis de lo macrosocio (sociedad) de un modo informado y éticamente aceptable. Este poder generalizador es el que ha hecho que la etnografía sea cada vez más usada en las ciencias sociales, las artes y las humanidades tanto en Chile como en Latinoamérica. El éxito se debe a que su capacidad reflexiva permite crear categorías de análisis "indígenas" o "locales" y distinguir la Otredad, es decir, "las categorías nativas, los testimonios y/o expresiones de los entrevistados, de las categorías, apreciaciones, experiencias e interpretaciones del etnógrafo" (Ameigeiras 2006: 131, Appadurai 1996: 181-182).

El trabajo de campo es distinto a la etnografía. La etnografía es un proceso de inmersión general en una cultura, mientras que el trabajo de campo es un método de investigación en terreno para conocer esa cultura. La primera es abarcadora y de largo plazo; el segundo específico y de corto plazo. En ambos casos, sin embargo, el método exige el oficio de la escritura como modo de comunicación con los otros o bien el uso del audiovisual o el arte para explicar "sin palabras" lo realizado. Lo que interesa es establecer la "verdad cualitativa" emanada de las personas teniendo en cuenta la complejidad de las interacciones sociales y la agenda sociopolítica de la investigación (Van Niekerk y Savin-Baden 2010).

No existe una historiografía de la etnografía musical, pero sí algunos hitos que la definen. Gómez (1995) dice que la etnografía tradicional, clásica o "no musical" tuvo cuatro etapas: descriptiva, ilustrada, científica y de diversificación o apertura. Durante esta última, desarrollada

a fines de los años cincuenta del siglo XX, el concepto se modificó debido a los cambios en la idea de cultura ocurridos en la lingüística, la historiografía y la antropología sociocultural. El impacto principal de este cambio fue el paso de una visión universalista a otra particularista (Gómez 1995: 41). Según este, el trabajo de campo ya no era una *representación* sino una *experiencia* de observación donde el investigador se dejaba *afectar* por otros (Favret-Saada 2005). Así el observador “se compromete con otros individuos para aprender de la música y la cultura” y lograr “interpretarla” (Cooley 1997: 4). En la etnomusicología esto se tradujo en la introducción sistemática del concepto de *performance* llegando a convertirse, en los años ochenta, en su principio organizador (Bauman 2012: 98, véase también Seeger 1992 y Tilton 1993).

Pero la consecuencia más importante de esta redefinición fue que el individuo adquirió igual o mayor importancia que la música. El músico se convirtió en el portador e intérprete del conocimiento pero también en el proveedor de criterios de creatividad y comunidad, creando normas y patrones delimitadores de los márgenes de la tradición (Bohman 1988: 70). Al revisar un corpus de cien libros de etnomusicología entre 1976 y 2002, Ruskin y Rice (2012) descubrieron que la figura del individuo-músico creció desde los años ochenta y se mantuvo hasta los años dos mil. Esto refleja bien el cambio en la literatura académica angloparlante y no es distinto al creciente desarrollo de etnografías locales acerca de músicos en América Latina.

¿Qué es entonces la *etnografía musical*? Podemos definirla como el estudio holístico del sonido por medio de una inmersión en su forma organizada (la música) y el impacto que esta posee en el grupo social que la produce, consume o disfruta (la sociedad). Su objetivo es hallar “una explicación a cómo los sonidos son concebidos, hechos, apreciados y cómo influyen a personas, grupos y procesos sociales y musicales” (Seeger 1992: 89). La diferencia con la etnografía clásica es que mientras ésta busca conocer el significado social de las conductas, aquella indaga en lo que pasa cuando la gente *hace* música: los principios que la organizan, la razón por la que los individuos se interesan en ella, su relación tiene con otros procesos sociales y el impacto de su *performance* en las audiencias y otros grupos involucrados. La etnografía de la música, en este sentido, “es la escritura sobre los modos en que la gente hace música” (Seeger 1992: 89).

A partir de los años dos mil la teoría pragmatista de la sociología impacta en el concepto de *etnografía musical*, obligando a los estudios musicales a considerar el sonido como un mediador y a los “objetos culturales” como un modo de hacer inmersión. Según señalan Boix y Semán (2019), hasta la masificación del pensamiento de Antoine Hennion, la noción de etnografía cargaba un dualismo intrínseco (sujeto/objeto, obra/sociedad, humano/no humano) que se tradujo en una reducción del fenómeno musical a la dupla “esteticismo” y “formalismo”. El dualismo dio origen a conceptos como *emic-etic* en la antropología y la ciencias sociales, pero colapsó debido a la teoría de la mediación o pragmatismo constructivista, que introdujo una variable nueva: los objetos. En esta teoría tanto la obra como la práctica en torno a la música son una construcción colectiva que no depende de un sujeto y un objeto, sino también de los dispositivos que lo permiten, es decir, del entramado humano y no humano que ayuda a que la música ocurra: instrumentos, partituras, montajes, *managers*, industria musical, etc. La música, dicen Boix y Semán (2019: 4), jamás ocurre *fuera* de la mediación o los objetos: “obra y sociedad, sujeto y objeto, se coproducen”. El *gusto* por la música sigue este mismo camino y está considerado un modo de mediación entre la música (obras) y las personas (afectos) (Hennion 2010).

La etnografía de la música, en suma, se ha visto influida por estos dos grandes giros: el paso de la representación a la experiencia individual y el giro de la experiencia aislada a la experiencia con objetos en tanto dispositivos de mediación. En este texto no abordaré la segunda sino únicamente las experiencias con música tenidas en el contexto de las protestas recientes.

Modos de etnografía musical

En su manual de etnomusicología, Enrique Cámara recuerda que “todas las etnografías son en parte documentos personales, balanceados a través de una lucha por la objetividad” (2003: 365). Aunque es difícil homogeneizar tendencias en una sola categoría, en la actualidad podemos distinguir cinco tendencias o modos de hacer etnografía que buscan cristalizar la experiencia de investigar con música de un modo “objetivo”: antropológica, etnomusicológica, digital/audiovisual, de casos y de conflictos.

A continuación explicaré cada una de ellas de un modo simple. No me interesa hacer una tipología ni agotar las múltiples variantes que existen. Sí me interesa distinguirlas según la prioridad que sus autores le han dado a la música como fenómeno social, la fecha en que se hicieron, el idioma y su recepción en América Latina. También considero relevante tener en cuenta las estrategias que proponen para enfrentar el trabajo de campo en contextos de crisis.

a) Antropológica

Tendencia histórica de corte antropológico que utiliza un enfoque transculturalista de mirada interdisciplinaria acerca de la música. Este enfoque integra de igual modo fenómenos comunitarios y sonoros. Aquí encontramos el trabajo de Mantle Hood (1960), Alan Merriam (1964), Bruno Nettl (1983), Ruth Finnegan (1989), Christopher Waterman (1990), Steven Feld (1990), Richard Bauman (1992), Sara Cohen (1993) y Anthony Seeger (1991, 1992). Esta línea mantiene un pie en la antropología culturalista y otra en la etnomusicología. Sus textos suelen ser monografías estrictas con inmersión total en comunidades por lo que su aporte a la formación de conceptos ha sido importante: “bimusicalidad”, “acustemología”, “participación”, “localidad”, *do-it-yourself*, “identidad”, “sentido de lugar” o “experiencia sensible”, entre otros.

b) Etnomusicológica

Rama de investigación holística de la música heredera de la etnomusicología donde la práctica musical es puesta en primer lugar. Esta línea representa la etnomusicología clásica que se caracteriza por estudiar el cambio cultural producido por cultores o activistas musicales a partir de casos de individuos, grupos o comunidades/países. En este ámbito es frecuente la generalización de las conclusiones más allá de lo nacional debido al cruce con otros tópicos como espacio, género, oralidad, modos de *performance* o ecología. Aquí encontramos textos de John Blacking (1972, 1973), Charles Seeger (1977), Philip Bohlman (1988), Thomas Turino (1990, 2008), Castelo-Branco y Freitas (2003), Rice (2003, 2012 con J. Ruskin), la versión etnomusicológica del mismo A. Seeger (1991, 1992), la etapa inicial de Jeff Todd Titon (1993, 1995) y la obra de Adelaida Reyes (1979), Norma McLeod y Marcia Herndon (1980), entre otros.

c) Digital y audiovisual

Una línea de etnografía digital y antropología audiovisual se inició en los años noventa. Esta tendencia está frecuentemente basada en los métodos cualitativos de la antropología cultural, los estudios culturales y los estudios de comunicación. Combina inmersión, contexto situado e impacto de la cibercultura (Kozinets 1998: 366). La web se entiende aquí como un espacio intersubjetivo que puede ser apropiado como extensión del cuerpo humano (López Cano 2018). Como expresan Cámara *et al.* (2016), su aporte es considerar el medio audiovisual como herramienta de documentación y análisis, pero también como soporte válido para transmitir conocimiento acerca de las personas. A la larga, es una manera alternativa de combinar teoría y práctica para la representación de otros, como muestra el libro anteriormente citado y otros realizados en el mundo angloparlante por Feld (1976), Baily (1989) o Barbash y Taylor (1997).

d) Estudios de caso con trabajo de campo parcial

Esta es una vertiente ecléctica de trabajos que utilizan, integran o aplican alguna de las etapas del trabajo de campo a un objeto de estudio situado⁵. Muchas no son etnografías musicales “completas” en el sentido clásico, pero aplican criterios y estrategias derivadas de estas. Se produce aquí un cruce interdisciplinario que combina en su modo de investigar fragmentos de trabajo de campo que son propios de la antropología (observación y uso del cuaderno de campo) con metodologías cualitativas de investigación derivadas de las ciencias sociales (entrevistas semiestructuradas). Esto produce un tipo de etnografía mixta donde se mezclan epistemologías y técnicas de recolección diversas aplicadas a toda clase de grupos, sujetos y objetos. El resultado es ecléctico y difícil de clasificar, pero no por ello menos interesante y útil⁶.

e) Etnografías del conflicto

Esta tendencia surge en la última década a partir de un grupo de investigaciones que hacen etnografía musical en contextos de crisis política. Se trata de trabajos de campo acerca del conflicto social comúnmente vinculadas a temas de activismo, estética y sonido, hechos preferentemente en protestas callejeras. Aunque no es un campo del todo consolidado (Drott 2023), tiene antecedentes importantes en los trabajos de Jonathan C. Friedman (2013) y Noriko Manabe (2015). En su introducción, Friedman dice que la música de protesta utiliza formatos musicales y recursos retóricos “para iluminar la condición humana” y comprender el mundo que nos rodea (2013: XV), argumento similar al de Manabe. Debido a su proximidad con los estudios culturales, muchos de sus textos ponen el foco en la relación entre cultura popular y resistencia, identificando a los sujetos estudiados como representantes de los sectores subalternos.

Esta línea ha ido creciendo a medida que los ciclos de crisis política se desarrollan en el mundo, configurando un campo donde sonido y movimientos sociales se estudian de modo interdisciplinario. La producción académica de este tema en América Latina ha aumentado con rapidez desde 2018-2019, fecha en la que se inicia un nuevo período de crisis política y movimientos sociales “con música” (Spencer y Bórquez 2024).

⁵ No referiré aquí cuáles son las etapas de un trabajo de campo, pero puedo recomendar bibliografía pertinente. Entre los principales textos en inglés –con buena recepción en América Latina– encontramos los de Thomas Turino (1990), Helen Myers (1992), Anthony Seeger (1992) y Sara Cohen (1993), la mayor parte de ellos una respuesta “sonora” al libro *Writing Culture. The poetics and politics of ethnography* (Clifford 1986). En español tenemos el trabajo de Gómez (1995), Aguirre Baztán (1995) y las compilaciones no musicales de Vasilachis (2006) y Oehmichen (2014), todas de fácil acceso. Dentro del campo de la música, la sección acerca de trabajo de campo de Enrique Cámara (2001), la reflexiones (traducidas) de Finnegan (2002) y Rice (2003), el aporte epistemológico de García (2012), la visión pragmatista de Boix y Semán (2019) y las reflexiones sobre trabajo de campo en músicas indígenas/tradicionales de Campos (2020) y Díaz-Collao y Soto-Silva (2021), entre otros.

⁶ Sería imposible hacer un listado de las combinaciones que emanan de esta tendencia. Sin embargo, puedo destacar las etnografías sobre el cuerpo femenino (Warwick 2005, Appert 2017), de prácticas sonoras de colectivos no humanos (Feld 1990), sensoriales (Morgenstern 2019), relativas a comunidades (Reily y Brucher 2018) y de auditores en espacios de consumo como los festivales (Cottrell 2004, Baker 2016). A ellos se suman los trabajos de campo que profundizan en subáreas como identidad, nacionalismo, etnicidad u otras, algunas de las cuales han alcanzado existencia propia y se han convertido en líneas independientes, como las biografías de “lo latino” o “lo chicano”. Destacan también nuevas estrategias para desplegar el trabajo de campo de modo geográfico (etnografías multisituadas), dialógico (etnografías participativas) o decoloniales (etnografías colaborativas), así como sus combinaciones.

Escritos acerca de etnografía y música en español

No cabe duda que la etnografía musical viene expandiéndose en América Latina. Esto se aprecia en el aumento de las comunicaciones en congresos, seminarios de metodología/etnografía, cursos acerca de música/música popular/etnomusicología y el aumento de las tesis de pre y postgrado en ciencias sociales y humanidades. Pero también se ve en el aumento sistemático de etnografías musicales con foco en regiones o localidades específicas de los países de América Latina. Como explican Bitrán y Rodríguez (2016), el uso de etnografía en la investigación regional es antiguo pero se ha fortalecido desde el fin de las dictaduras en países como Chile, Colombia, Perú y Paraguay, además de los casos de Brasil, México y Argentina, donde la antropología ya tenía una larga tradición. Es lo que Da Col y Graeber (2011) han llamado “el retorno de la teoría etnográfica” por medio de la creación de conceptos y términos que nacen de la revisión de las viejas categorías verbales de observación⁷.

Además de los señalados, es posible mencionar algunos textos que han trascendido en el tiempo y se repiten en los cursos de etnomusicología o metodología de nuestro continente, con un impacto que calificaría escaso “pero innegable”. En esa lista encontramos el texto acerca de bimusicalidad de Mantle Hood (1960), ya mencionado, junto con los trabajos de John Blacking (1967), otra vez Hood (1971), Margaret Kartomi (1981), Timothy Rice (1987) y Helen Myers (1992), varios de ellos traducidos total o parcialmente al castellano en el libro *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, editado por Francisco Cruces (2001). Este texto ha contribuido a instalar un cierto lenguaje técnico para la etnografía de la música, aportando marcos teóricos neopositivistas que trabajan con objetos de estudio sonoros.

En el caso chileno, los aportes en torno a la relación entre etnografía y música son antiguos. En una primera época encontramos los trabajos de Barros y Dannemann sobre las metodologías de investigación folclórica (1964) y María Ester Grebe acerca de los métodos de investigación etnomusicológica (1976), este último complementable con su trabajo sobre marcos teóricos de la antropología (1981). El primero se inscribe en un espíritu de ordenamiento de la ciencia del folclore y las estrategias de recolección. Los otros dos son el fruto de la reflexión académica luego de sus trabajos de campo realizados en el sur del país, en la década del setenta. También podemos ubicar aquí las menciones a la etnografía de la música (por medio del folclore) hechas por Manuel Dannemann en 1978 y 1998, textos que, a mi juicio, no aportan reflexiones de fondo.

Posteriormente encontramos las secciones dedicadas a la etnografía en la obra del catalán Josep Martí sobre folclorismo (1996), de los argentinos Ramón Pelinski sobre la disciplina de la etnomusicología (2000, capítulo 4) y Carlos Reynoso en su volumen II de *Antropología de la música* (2006), junto con la obra de Enrique Cámara acerca de la historia de la etnomusicología (2003), de amplio conocimiento en Iberoamérica, según reflejan sus múltiples ediciones. Finalmente, citemos el trabajo de Miguel Ángel García, *Etnografías del encuentro* (2012) acerca de los modos en que se constituye el saber acerca de la música en Argentina. Si bien García se focaliza más en los debates epistemológicos del sonido que en la etnografía, aborda los problemas de la oralidad y el archivo que son centrales en la discusión actual. Todos estos textos han tenido impacto en América Latina por su nivel de circulación; pueden considerarse, por tanto, un aporte transversal y una muestra de la penetración de las metodologías cualitativas en la música desde las ciencias sociales argentinas.

⁷ Algunos organismos internacionales han ejercido cierta influencia en la expansión de la etnografía como método, como la rama latinoamericana del Consejo Internacional para la Música Tradicional y la Danza (ICTMD-LATCAR) y la rama latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL). Ambas han producido seminarios, libros, actas y congresos que han hecho crecer la literatura en torno al tema. Al momento de publicarse este texto, LATCAR había realizado cuatro simposios internacionales (Salto 2018, Chiapas 2020, Santiago 2022 y La Habana 2024).

Volviendo al caso de Chile, al iniciar la década del 2000 la producción aumenta considerablemente debido al proceso de apertura de las ciencias sociales y humanidades a los temas de música y sonido. Esta nueva producción –una veintena de trabajos– puede dividirse en tesis de pre y posgrado, monografías, producciones fonográficas o audiovisuales de investigación etnográfica y publicaciones financiadas por premios de diverso origen (Corporación Fidel Sepúlveda-DIBAM, Premio Margot Loyola y Premio Nacional de Música en Chile, entre otros)⁸. A estos se suman textos que aportan una reflexión más próxima a la relación entre etnografía y música, como los de Pinochet (2016), Montoya (2017) y Díaz-Collao y Soto-Silva (2021). Este último revisa el modo en que se han hecho las etnografías en torno a la música mapuche entre 1970 y 2019. Su aporte es más específico que el de otros textos porque ofrece una perspectiva crítica de las estrategias de recolección en casos mapuche, abriendo un debate novedoso acerca de los modos de aplicar la metodología etnográfica en las músicas consideradas indígenas o tradicionales.

II. Etnografías en tiempos de crisis

En la sección anterior hice una introducción de los aspectos básicos de la etnografía musical, reseñando elementos de su historia, textos referenciales y formas de realizarse. Ahora quisiera hablar de las singularidades de una de esas formas de etnografía: la política, aquella hecha en contextos de crisis social por medio de trabajos de campo que abordan el sonido o la música. Para ello utilizaré mi propia experiencia en las calles de Santiago de Chile entre 2019 y 2021 observando a la Banda Dignidad. Salvo información de contexto, no me detendré a explicar los detalles de esta agrupación musical (ya explicada en Spencer 2023) ni las características etnográficas de la observación y audición participante realizada (detallada en Spencer y Bórquez 2024). En esta parte me interesa argumentar que el trabajo de campo político-musical posee características distintas a la observación de las prácticas musicales “estables” y “continuas” donde se hace música de manera, digamos, “ordenada” o “predecible” (Titon 1993).

No es mi interés polemizar con los conceptos hasta ahora conocidos en la etnografía, sino destacar la importancia del trabajo de campo en épocas agitadas y valorar la labor de los músicos como emisores de mensajes movilizadores de resistencia y cambio, alegría y esperanza. También quiero relevar los problemas y fragmentaciones del trabajo en terreno, algo poco mencionado por la tradición etnomusicológica pero muy presente en el día a día de los investigadores.

La Banda Dignidad (2019-2021)

La Banda Dignidad nació al inicio del estallido social chileno de 2019 como un conjunto de bronces dedicado a tocar repertorio popular en las calles. Fue creada de manera espontánea con el afán de enriquecer y “proteger con música” las movilizaciones callejeras ocurridas en el contexto del levantamiento social. Su repertorio incluía canciones del repertorio popular chileno e himnos internacionales, pero también canciones de protesta adaptadas para la marcha o el baile a ritmo de cumbia, tinku, caporal, diablada, salto o morenada. Con el paso del tiempo la banda creó un medio de comunicación y algunos símbolos para distinguirse, llegando a tener una participación promedio de treinta músicos por evento y una asistencia de más de mil personas a sus tocatas caminadas. Cuando la plaza Baquedano fue rebautizada como “Plaza de

⁸ Para producciones fonográficas véase Contreras y González (2015) y Petrovich y González (2020), para monografías financiadas por premios, Spencer (2017) y Rippes (2018). En el caso de las tesis de los últimos treinta años (como el caso de Quevedo 2007 y León 2021), un puñado de ellas aborda o utiliza la etnografía como una estrategia de trabajo para obtener información y sacar conclusiones, aunque sin hacer reflexiones metodológicas de largo plazo (véase Spencer 2021).

la Dignidad” –a pocas semanas de haberse iniciado la revuelta– la banda tomó su nombre, manteniéndose hasta al menos 2023 con su propio repertorio en el mismo espacio de *performance*.

El principal aporte de Banda Dignidad fue materializar en sonidos y músicas el conflicto social en curso, crear un nuevo sentido de lugar en las ruinas de la ciudad, contribuir a la desmonumentalización de la plaza y transferir su legitimidad a otros lugares, convirtiendo su efímera autenticidad en una autoridad estable cuya importancia dura hasta hoy (Spencer 2023).

El caso de este grupo permite traer a debate varios temas musicológicos actuales. Entre ellos la relación entre música, conflicto y violencia, el uso y resignificación del espacio público, la creación musical, la (re)versión de canciones populares y, por supuesto, las metodologías con las que esta música volátil se puede estudiar. En esta sección me interesa combinar todos estos temas sin un ánimo sistemático –desordenado, si se quiere– para destacar la importancia de la observación etnográfica como método legítimo y necesario para conocer procesos de cambio en contextos críticos. Agradezco la disposición positiva para dialogar de uno de los líderes principales de la banda, Franco Toro.

Música, representación y conflicto. El trabajo de campo en contexto político

La relación entre música y conflicto social está en los orígenes del debate etnomusicológico. En los inicios de los años setenta, Dundes (1971) habló de la necesidad de relacionar la música (tradicional) con el contexto social del cual provenía. Charles Seeger (1971) mencionaba que la música era un herramienta que podía ser utilizada como “arma política” frente a ciertos conflictos sociales, y Adelaida Reyes (1979) defendía el valor de los conflictos urbanos como objeto de estudio plausible para la etnografía. En los estudios de música popular, Simon Frith (1987) decía que la música era una forma directa de crítica cultural y una estrategia directa para examinar el cambio social, este último un viejo argumento ya entregado por Blacking (1967).

¿Qué es lo que tiene la música que permite estas cosas? Sabemos que puede representar las tensiones entre el sujeto y la sociedad cuando produce significados que son tomados por otros para leer la vida contemporánea (textos, objetos, sonidos). Muchos de los mensajes que la música entrega evidencian contradicciones sociales que en cierto momento histórico se hacen evidentes para una sociedad, por lo que su interpretación es útil (Middleton 1990: 7). Canciones como “El pueblo unido” (Sergio Ortega) o “El derecho de vivir en paz” (Víctor Jara) son canónicas precisamente por el poder de representación que la sociedad les ha dado en momentos históricos de crisis.. Algunos de los mensajes de estas canciones llegan a los medios de comunicación de masas y ganan un espacio en la disputa por la representación de lo popular. Cuando la música y su mensaje consiguen esto, se hacen visibles para las masas y ocupan el lugar que otros deseaban (Middleton 2006: 23).

La condición política de la música hace posible el análisis de categorías sociales clásicas, como clase, etnicidad, género, capital cultural, canon, esfera pública, cultura u otras (Shepherd 2003). La misma idea de sociedad o “pueblo” puede encontrarse representada por la música en la forma de un imaginario colectivo que el sonido o sus textos tematizan (Middleton 2003). Esto no significa que la música sea un espejo directo de la sociedad (dilema conocido como *homología*) pero sí que puede sintetizar aspectos relevantes de la vida de las personas, activar la vida comunitaria (Finnegan 2002), potenciar la economía (Cohen 2007) y construir identidades individuales o colectivas (Stokes 1994, De Nora 2000, Berger y Del Negro 2004). Vista desde esta perspectiva, la etnografía permite acercarnos a la música y la música a la sociedad.

El etnomusicólogo brasileño Samuel Araujo y el Grupo MusiCultura (2010) han profundizado en estos temas. Araujo, a quien cito en el encabezado de este artículo, dice que las tensiones sociales cristalizan un sonido o ambiente sonoro, que es el resultado de la dimensión política de una comunidad. Sin caer en la homología e inspirado por el modelo de la participación, afirma que el compromiso social de una comunidad produce un “archivo sonoro” que juega un rol central en la transformación social si es construido dialógicamente. El tema de fondo entonces no es la música “en sí misma” sino la relación entre sonido, significado, música,

conflicto y escucha. Esto explica que la música sea una de las categorías más utilizadas para estudiar las formas simbólicas que adopta la acción social y la violencia dentro del campo político. Pero para eso se debe interrogar la etnografía, dice Araujo (2010: 219-220).

Desde mi punto de vista, el trabajo etnográfico realizado en contextos políticos integra estos conflictos de manera inherente. Son parte de los colectivos que se manifiestan y, por tanto, de la actividad del observador que busca comprender la mirada nativa, diferenciándose de otros trabajos de campo hechos con las músicas que calificué de “estables” o “predecibles”.

Entre las tensiones principales que el trabajo de campo provoca (en la gente o el etnógrafo) están el uso del cuerpo, las formas de interacción social y las maneras de sonar la música en vivo. A continuación mencionaré cada una de estas para que se comprenda la singularidad de la etnografía musical y política. Luego expondré los problemas metodológicos centrales que surgen de su aplicación.

a) Corporalidad: la ocupación del espacio por medio del cuerpo

La protesta ocurre en la calle y ocupa simbólica y físicamente los espacios. La marcha o caminata con música facilita que el cuerpo se expanda, recorra la geografía urbana y colonice o recupere sitios que no estaban valorizados o habían sido enajenados para el uso racional del trabajo, el transporte. Esta ocupación voluntaria del espacio “lugariza” rincones que antes se veían alienados respecto de la cultura, trayéndolos de vuelta como espacios preferentes para el vínculo social (Spencer 2021). Esto no quiere decir que sean transformados para siempre, pero sí que ofrecen posibilidad de revalorizarlos para motivar otras prácticas culturales públicas.

Esto es lo que ocurrió en el centro de la capital con la “Plaza Dignidad” luego de dos años de música en su entorno. Como señala la antropóloga chilena Francisca Márquez (2020: 4), la plaza nunca más fue la misma: se volvió un escombros, un “campo de olvido” agrietado por las tensiones sociales incómodas que “desordenan los preceptos y desestabilizan las certezas”. Pero también en un espacio de placer colectivo por medio de la liberación corporal y el uso de la expresión política para apoyar cambios sociales. Es lo que André Lepecki (2013) llama la “coreopolítica” o demanda de un espacio que exige movimiento con música: la danza. El baile en el espacio público puede ser visto como una crítica a las sociedades que buscan controlar las conductas corporales en sitios concurridos (transporte, estadios, otros). La música de la Banda Dignidad facilitó ese placer de interpretación musical, escucha y baile por meses y dio la posibilidad de restaurar moralmente el daño provocado al territorio. Fue una “forma de impugnación” del individualismo neoliberal que racionalizó las calles y atomizó las conductas sociales por décadas (Bieletto y Spencer 2020: 20), una manera de ejercer la justicia sónica desde el cuerpo (LaBelle 2019) y liberar el conocimiento cinético del cuerpo (Lepecki 2013).

El uso del cuerpo en contextos de crisis tiene implicancias para la seguridad y la creatividad. Dado que el espacio se ocupa sin permiso de las autoridades, pueden haber golpes, detenciones o persecuciones que vulneran físicamente al investigador. Esto genera problemas de seguridad que son difíciles de planificar y pueden tener consecuencias para los músicos o los etnógrafos. También puede ocurrir fricción física, debate o disputa al interior de los propios grupos que se manifiestan.

Pero el cuerpo también ejerce acciones creativas. Además de los cacerolazos, la elaboración de carteles y el despliegue de símbolos o signos críticos, el canto, el baile y la interpretación de instrumentos acarrear formas efímeras de producción artística. En el caso de la música y la danza esto se traduce en arreglos, escritura de partituras, práctica de coreografías, adaptación de vestuarios, elaboración de maquetas y botargas, ensayos y otras formas de planificación que conforman una estética política efímera de la protesta. Estas actividades son modos de agenciamiento que se complementan con las respuestas de los manifestantes cuando la banda toca (palmeos, canto, interpretación de instrumentos, baile o coreografías), invitando a la participación y potenciando la sensación de seguridad, el aura de lo posible en el espacio público.

b) *Interacción social*

Las manifestaciones políticas son un espacio de interacción social que depende indirectamente de la música. Los conjuntos de rock/punk y las bandas de bronces/metales, por ejemplo, atraen más gente por su volumen y diversidad de textura. Las bandas de lakitas o bloques de vientos ofrecen un timbre único que produce un interés singular en los caminantes, pero no arrastran la misma cantidad de personas que una banda de saxofones y trombones, o una comparsa bailable. Estas últimas absorben a grupos que con el tiempo (minutos, días, semanas) se van entramando en redes sociales que comparten teléfonos, repertorios u otros datos. Son una comunidad efímera.

Es común que algunos individuos se integren a tocar “un rato” a los grupos. Al preguntarles por qué lo hacen la respuesta es siempre la misma: “me dan ganas”, “para pasarla bien”, “sé un poco de saxofón”, “me invitaron”, “siempre quise tocar en la calle”, etc. Independientemente de las razones, al hacerlo adquieren un capital sonoro “blando” que sirve de introducción a la estética callejera, una suerte de código abierto que tiene una pedagogía y exige siempre una competencia básica: aprender rápido. El objetivo es saber cuándo, qué, en qué tono y dónde tocar y, en ciertos contextos, cuándo escapar.

El carácter transitorio de la protesta permite también otras cosas. Durante el tiempo que dura la manifestación se produce un espacio de adquisición de capital cultural músico-político: se aprenden algunas habilidades musicales (usualmente con instrumentos desconocidos), se absorbe algo de repertorio y se aprenden pasos de baile. También se puede llegar a compartir valores, creencias, prácticas y formas de solidaridad. Desde el punto de vista de los sujetos, esto es parte del *apañe*, palabra que en Chile refiere al acompañamiento emocional y apoyo mutuo de las personas, especialmente frente a causas colectivas. Todo ello de manera transitoria y pasajera, pero real. Gracias al *apañe* el músico descansa, es reemplazado, aprende melodías, sale corriendo, resguarda su instrumento o es integrado a un *WhatsApp* donde todos los recursos del grupo son ofrecidos sin búsqueda de lucro. La comunidad, débil o fuerte, se define por el *apañe*, y bandas como Dignidad se sustentan en él.

La música crea así un aura de protección que protege física y emocionalmente, algo que puede llegar a ser respetado por la policía pues donde hay música, hay menos violencia. Dice Franco Toro⁹:

El *apañe* de la gente también allí en Dignidad era como muy importante, siempre había alguien que te estaba cuidando, a pesar de que tú estés tocando, siempre había alguien cuidándote. Te veía como te arrugaba un poquito [por las bombas lacrimógenas] y te llegaba agua sola, así: agüita a los ojos. Te preguntaban si estabas bien, te daban agua (...) Entonces como que se formó una comunidad bien linda de *apañe* en todos los sentidos. Si a cualquiera le pasaba algo estaba todo el resto ahí atento de qué forma apoyarse... Así que se formó una familia muy linda, en realidad, en la banda.

Considero que todos los microprocesos que acabo de mencionar requieren atención por parte de la etnografía política. Lahusen (citado en Drott 2023: 5) llama a estos momentos “capital de protesta” en el sentido de que la música es un recurso concreto que moviliza otros aspectos materiales (publicaciones, instrumentos, etc.) e inmateriales de la vida cultural en el contexto de la protesta (legitimidad política, formas de crítica cultural). En 2016 junto con Julio Mendivil llamábamos la atención acerca de la información, datos y conductas que se aprenden asistiendo de manera regular a las escenas musicales urbanas (Mendivil y Spencer 2016). Esto mismo es lo que ocurre en las protestas: se socializa, se aprende y se enseña.

⁹ Entrevista a Franco Toro, Quilicura, 20 de julio de 2021.

c) *Música efímera en vivo*

Lo tercero que quiero destacar es la aparición de manifestaciones musicales organizadas. Contrario a lo que parece, no todo es espontáneo en la protesta. Muchas agrupaciones tocan en otros lugares pero contemplan en su agenda la participación en protestas políticas. Está previsto. Es lo que ocurre con grupos de lakitas o zamponas, conjuntos de baile *queer*, comparsas carnavaleras, grupos de punk, grunge y heavy metal, entre otros. También ocurre con grupos organizados –tal vez menos politizados– que actúan por medio de géneros musicales, como colectivos tangueros, cuequeros, cumbiancheros, rockeros, mamberos (mambo chileno) y amantes de la música electrónica, que se reúnen simplemente a bailar en público, con mayor o menor éxito¹⁰. De todos ellos, las coreografías políticas son especialmente llamativas, porque transmiten un mensaje directo utilizando el repertorio andino en situación de *revival* o *postrevival*, como ocurre con la Gran Comparsa del Pueblo, entre otros conjuntos de baile con banda de gran arrastre urbano. Como afirma Cortés (2020), estos grupos ofrecen una forma de resistencia sonora y mutan frente a los cambios sociohistóricos del país, excediendo con creces el relato de la nación y usando sus cuerpos como herramienta de negociación.

En relación con la música en vivo, la protesta posee varias características sonoras que creo importante mencionar. La primera son los *arreglos*, realizados casi siempre a dos voces para que cualquiera pueda aprender la melodía “en dos o tres pasadas”. Es una forma de integración que muestra el ánimo integrador de los músicos y el poder participativo de la música en contextos de protesta. El segundo es el *ritmo*. La música de la protesta es mayormente binaria porque tiene una intención rítmica que apunta al baile masivo. La tercera es el *baile*, entendido como un movimiento coreográfico público y placentero. Es sorprendente notar que en Chile no se baila en las plazas o las calles, pero sí en las protestas donde hay una banda callejera. El movimiento de las personas alterna marcha y baile, cumpliendo un patrón predecible que solo es roto por la violencia policial.

Otro rasgo musical es la *generización* de las expresiones sonoras. Me refiero al uso mayoritario de géneros musicales reconocibles (*genre*) para facilitar el baile. Aquí se produce algo particular: mientras la mayor parte de las agrupaciones son de varones, la mayor parte de las *performances* son realizadas por mujeres, excepto las actuaciones de grupos LGBTI+ donde hay mayor diversidad (*gender*).

Un último rasgo son las expresiones *improvisadas*. Se trata de acciones con un alto grado de legitimidad en las protestas porque son intempestivas, llenas de impulso y expresión, por lo que generan una sensación de novedad, de impredecibilidad y a ratos de locura. Un buen ejemplo de ello es el conjunto de punk femenino *Rizoma Alzada*, que carga sus instrumentos en cada protesta y se presenta con repertorio propio, logrando acaparar la atención de la gente durante diez minutos para luego disolverse entre la masa, como si jamás hubieran existido.

Los cinco elementos que he señalado –arreglo, ritmo, baile, géneros e improvisación– definen el repertorio de los grupos que tocan en las protestas. Algunos conjuntos o grupos de *performance* copian el repertorio de otras agrupaciones, mientras que otros tienen repertorio propio. En ambos casos, sin embargo, los criterios se repiten, junto con las definiciones ideológicas que orientan en direcciones distintas los espacios y motivos para protestar.

Problemas en el campo: cuatro cuestiones metodológicas

Un aspecto poco destacado de la investigación musical son los problemas que ocurren en el trabajo de campo. Cualquier persona que haya hecho recolección por medio de observación, entrevista individual o grupal, conversación informal, grupo focal, filmación en terreno, captura de sonido u otro, sabe que el campo es un cúmulo sistemático de errores y problemas cuya

¹⁰ Para el caso del rock véase Albornoz (2020) y para la cumbia Karmy y Mardones (2012).

resolución es urgente. Entre estos dilemas encontramos permisos para filmar o fotografiar, falta de dinero, robos de material, gasto excesivo en baterías, imágenes extraviadas, problemas de alojamiento, ausencia de transporte público, cansancio, rendimientos de dinero que duran años, diferencias con el tutor de tesis, presencia de alcohol, derechos de autor o dificultad para plantear opiniones políticas (Hammersley 2006). Muchos de estos dilemas se van resolviendo gradualmente ya que obedecen a cuestiones materiales cuyas consecuencias son, a la larga, manejables, pero están casi siempre presentes.

La resolución de problemas es parte íntegra del trabajo de terreno y su gestión está asociada a competencias adquiridas en la calle, especialmente en el caso de las protestas, donde todo es efímero y simbólico. La suma de ellos, empero, refleja aspectos que obligan a pensar el trabajo como un proceso dialógico antes que un acto “único” de observación. Esto es difícil de equilibrar con un enfoque musicológico pues mientras el significado que los sujetos le atribuyen a sus acciones es diacrónico, la música es sincrónica y puede cambiar de protesta en protesta. Mejor es pensar el trabajo de campo como una observación social con momentos largos y cortos antes que como una “fotografía en el tiempo” de un par de manifestaciones.

Desde mi punto de vista, todos los problemas prácticos se reflejan en el diseño del trabajo de campo. Esto quiere decir que hay problemas pequeños que remiten a problemas mayores que es imperativo prever con minuciosidad. La clave siempre es la planificación. Me gustaría a continuación abstraer estos problemas de acuerdo a lo que he observado estos años, presentándolos en forma de lecciones o enseñanzas dejadas por la praxis en las calles de Santiago. Mencionaré algunos sin el ánimo de ofrecer un manual, pero sí con el deseo de reflexionar acerca de lo que implican, especialmente en los países latinoamericanos donde las crisis políticas tienen ciclos recurrentes y siempre, siempre vuelven.

a) El diseño coyuntural

Si bien la planificación del terreno permite prever conflictos, las protestas son singulares y no están del todo atenuadas a patrones de comportamiento precisos. Tal vez por ello no se repiten en contenido, llegando a ocurrir que la misma demanda tenga formas de protesta distintas, como ocurrió en Chile durante las más de cincuenta manifestaciones realizadas por los “presos de la revuelta social” en la antigua Plaza Dignidad. Parece entonces necesario contar con un diseño singular, temático o coyuntural que dé cuenta del momento y permita absorber los microcambios de la protesta. Esto en vez de un diseño lineal que aplique prescripciones previas sin considerar la volatilidad de los fenómenos. Muchos de los textos clásicos de etnografía adolecen de la integración de esta idea de crisis en su planificación.

Entiendo el diseño único como un plan de trabajo de “un día” que contempla escenarios diversos, resguarda la seguridad de los implicados y no afecta a las personas observadas. Se pueden hacer varios diseños para protestas que duren más de un día y así obtener una Carta Gantt. Y es que una organización flexible del campo puede arrojar más información que un esquema particularista de largo plazo donde hacemos una entrevista en una habitación cerrada mientras por la ventana se ven los hechos que verdaderamente importan al investigador o el grupo estudiado. Parece necesario entonces obviar ciertas fuentes vivas para privilegiar otras según el día a día de la protesta, teniendo presente el carácter efímero de las expresiones callejeras donde casi nada se repite a la hora siguiente. En mi caso, por ejemplo, uno de los días en que tenía planificada una conversación se produjo un atropello en el centro de la ciudad por parte de carabineros, por lo que cancelé la conversación para ir a ver lo que había pasado. Efectivamente, al llegar noté que las bandas habían cambiado su repertorio (lo radicalizaron) y los conjuntos que habían llegado eran otros. Para decirlo de otro modo, yo sabía que esto podía ocurrir, pero no pensé que ocurriera. Esta flexibilidad es un requisito en el campo de un día y debe ser integrada a la planificación de alguna manera razonable y segura.

Según Helen Myers (1992: 22), la etnografía musical debe recolectar al menos cinco materiales de fuentes vivas: fotografías, observaciones (con cuaderno de notas de campo),

grabaciones de audio, entrevistas y vídeos. La lista de Myers fue útil en su momento, pero se refiere a las etnografías clásicas en contextos de inmersión sin contingencia. Obedece a una época en la que el trabajo de campo estaba diseñado para que los estudiantes tuvieran la experiencia “mística” del contacto con una cultura ajena para observar “lo mundano y lo artístico”. Una época más colonialista que la actual. De acuerdo con mi experiencia, esta lista no considera lo efímero y los pasajero, cuestiones que en algunos casos constituyen la singularidad de la protesta, eso lo que Hedinger y Rogger llaman la “provocación”, la comunicación “compleja, razonada, urgente, original, de múltiples capas y exclusiva” (2018: 120). En mi caso, esto implicó cargar una cámara de cabeza, algunos instrumentos y una bicicleta para escapar en el momento correcto de las bombas molotov y el carro lanzaaguas.

b) *El exceso de información*

En las clases y textos de etnografía se habla mucho de la urgencia por recolectar información, pero poco de la necesidad de borrarla o filtrarla. En contextos de protesta, las expresiones musicales son continuas y esto produce una cantidad ingente de material. A veces la ansiedad de tener todo provoca el exceso de información y sobre todo una obsesión por materiales que a la larga son innecesarios para el objetivo de la investigación. En estos casos se debe pensar bien qué se hará con el exceso: ¿Tirarlo, dejarlo para otra investigación, guardarlo “por si acaso”? En la práctica el almacenamiento es limitado y hay poco tiempo para analizar los datos. Lo central es prever cuánta información será necesaria para definir con anticipación el punto de *saturación* de los datos¹¹.

Recalcando lo que decía más atrás, no hay que olvidar que en contextos de protesta la mayor parte de la información se obtiene en conversaciones informales y queda registrada casi siempre *a posteriori* en un cuaderno de campo digital, no en grabadoras ni cámaras de video (la protesta es continua y no hay tiempo para sentarse). La función de la memoria se vuelve una habilidad fundamental mientras que la habilidad técnica, secundaria. Volvemos aquí a la importancia de la oralidad y el archivo como espacios de inclusión de discursos locales.

c) *Etnografía “en casa”*

Hacer etnografía en la ciudad que uno vive no es fácil. Titon (2004) menciona que cuando se hace trabajo de campo en casa el “yo” deja de ser un “lugar hogareño” y pasa a ser un “lugar de visita”. El entorno conocido posee más símbolos y signos decodificables que el entorno ajeno por lo que aumenta la complejidad del procesamiento de los datos. En casos como éste la solución es implementar un cuaderno de campo riguroso que permita dejar impresiones personales instantáneas (que pueden ser hechas en un celular sincronizado para evitar pérdidas).

Es aconsejable combinar la etnografía con la netnografía para llegar con prontitud a los actos performáticos de la protesta. La netnografía sirve para ubicar las agrupaciones o conjuntos musicales en el espacio físico, pero también para ver las formas de autodocumentación y activismo digital. Dado que gran parte de la información de lo que hacen los conjuntos se encuentra en la web o las redes sociales, el trabajo debe ser *ex ante* y no *ex post* para poder cruzar los datos con lo que se oye y observa en el mismo territorio. Solo así se puede hacer un seguimiento inmediato. Lo importante es ser sistemático pues lo que valida la información de

¹¹ La saturación es el momento de la investigación en que la información es *suficiente* para la comprensión de una categoría de análisis. En las ciencias sociales también se usa también para determinar el momento en que es pertinente retirarse de una parte o la totalidad del trabajo de campo. Aquí lo uso como señal del momento en que “el vaso está lleno”. Para conocer el lugar de la saturación en la investigación cualitativa, véase Mendizábal (2006: 88) y Soneira (2006).

una fuente no es el dato en sí mismo, sino su contraste con un dato anterior (Blank y Howard 2013).

d) Cambian las sociedades, cambia el campo

Las observaciones en protestas no entregan suficiente material para hacer una descripción densa en el corto plazo. Sí entregan datos para hacer una descripción acerca de las prácticas creativas en contextos políticos, pero siempre asumiendo que cambiarán. Esos cambios, eso sí, no serán tan grandes porque los conjuntos se desenvuelven con competencias musicales que ya poseen, excepto quienes improvisan y crean nuevos repertorios, cuestión más temporal que estable. Con todo, la habilidad del investigador consiste en detectar patrones de comportamiento y significado en prácticas artísticas que son volátiles. Hay conjuntos que pueden presentarse solo una vez y luego desaparecer, pero cuando los conjuntos se comparan en estilo y *performance* durante un tiempo (por ejemplo, un mes), el patrón común puede aparecer y arrojar información relevante.

En el caso chileno, el ciclo de la música de protesta se acabó con la llegada al poder del actual presidente, Gabriel Boric, el día 11 de marzo de 2022. La llegada de la izquierda diluyó el escenario político antipiñerista y abrió un espacio distinto de demandas sociales y movilizaciones. El mensaje que tenían las manifestaciones iniciadas en octubre de 2019 cambió y con ello se cerró un ciclo y con él los patrones comunes que había generado en la música callejera. En el lapso de tiempo que va desde el 18 de octubre de 2019 hasta aproximadamente el 18 de octubre de 2021 la protesta produjo un cúmulo relativamente homogéneo de mensajes, signos y símbolos que compartieron, al menos, el contexto político de rechazo a la desigualdad estructural y el deseo de una nueva constitución. Las manifestaciones posteriores a marzo de 2022 tuvieron otro perfil de actos y manifestantes, movieron la protesta a otras zonas y mutaron los repertorios hacia otros géneros y temas.

Conclusiones: tener los ojos abiertos

El uso del concepto de “etnografía musical” ha venido creciendo en América Latina pero su significado y alcance no ha sido aún ampliamente debatido. El presente artículo ha intentado repasar este concepto diferenciando las etnografías clásicas de las etnografías musicales y, dentro de ellas, aquellas hechas en contextos de crisis política. He dicho que la etnografía clásica es un proceso inmersión general en una cultura para conocer conductas sociales, mientras que la etnografía musical es un proceso de observación de las personas haciendo música *in situ* con el afán de detectar qué, cómo, dónde y por qué la practican, componen o discursan sobre ella. Estas etnografías ponen a la música como clave interpretativa de lo social y explican de mejor manera su impacto en la vida de las personas. Por eso la ausencia de monografías basadas en etnografías musicales no es sinónimo de falta de trabajo de campo, pero sí de reflexión escrita. He dicho, en este sentido, que la etnografía implica el aprendizaje de competencias de escritura o composición audiovisual, destacando algunos textos en español –con impacto a nivel latinoamericano– que hablan de estos temas y que a estas alturas son canónicos.

En la segunda parte he utilizado mi propia experiencia de trabajo de campo con la Banda Dignidad en tanto agrupación musical de protesta con mensaje político. El análisis que he hecho muestra que el trabajo de terreno en momentos políticos es singular en lo relativo al uso del cuerpo, las formas de interacción social y la presencia de la música “en vivo”. Aquí he señalado que hay algunos aspectos sociomusicales que vale la pena observar al momento de ir a terreno porque definen el repertorio, como los arreglos, el ritmo, el baile, los géneros musicales y la improvisación. A partir de ellos podemos entrar al análisis de la música y al estudiar problemas propios de la etnografía sonora: el diseño de investigación, el exceso de información, la complejidad del trabajo en casa y los cambios en el contexto social. El tema de fondo es cómo se representan los sujetos en la música y de qué manera esas expresiones son un *modo de decir* el

cambio social, una narrativa que está fuera u opera a contrapelo del discurso hegemónico del desarrollo económico que impera en el espacio mediático chileno.

Todos estos elementos muestran dos cosas. Primero, que el uso de la música en contextos de protesta es un fenómeno recurrente en Chile que está anclado en nuestra historia, especialmente en la trayectoria sonorizada de las demandas sociales del último medio siglo (Bieletto y Spencer 2020). Segundo, que el estudio de las expresiones musicales políticas en la esfera pública es un campo de investigación fecundo que puede ser más y mejor profundizado en el país, especialmente considerando el ciclo político de cambio en el que nos encontramos. La etnografía musical de protesta es un área en crecimiento que puede ser integrada en los cursos y clases de metodología de las artes, ciencias sociales y humanidades. Puede servir como medio para conocer una forma en que la investigación se compromete con el tiempo que le toca vivir. Los músicos se adaptan a las crisis y desde ella emiten mensajes que el trabajo etnográfico puede leer si consigue planificar bien su trabajo y considerar las singularidades de la calle, pero como dice Araujo, para eso la etnografía debe ser cuestionada. Casos como el de la Banda Dignidad muestran que la música de calle no es flor de un día, sino que obedece a una lógica de autorrepresentación popular que opera de manera organizada, con un repertorio concreto y un colectivo de personas que gestionan su funcionamiento. Esas personas son nuestro norte.

BIBLIOGRAFÍA

AGUIRRE BAZTÁN, ÁNGEL

1995 *Etnografía: metodología cualitativa en la investigación sociocultural*. Barcelona: Marcombo.

ALBORNOZ, CÉSAR

2020 "«Dele cotelé»: el baile de los que sobran", *Boletín de Música de Casa de las Américas*, 54, pp. 111-127.

AMEIGEIRAS, ALDO RUBÉN

2006 "El abordaje etnográfico en la investigación social", *Estrategias de investigación cualitativa*. Irene Vasilachis de Gialdino (editora). Barcelona: Gedisa, pp. 107-152.

APPADURAI, ARJUN

1996 *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

APPERT, CATHERINE M.

2017 "Engendering Musical Ethnography", *Ethnomusicology*, LXI/3, pp. 446-67. DOI: 10.5406/ethnomusicology.61.3.0446

ARAUJO, SAMUEL Y GRUPO MUSI CULTURA

2010 "Sound praxis: Music, Politics, and Violence in Brazil". *Music and conflict*. Salwa Castelo-Branco y John Morgan O'Connell (editores). Urbana, Chicago: University of Illinois Press, pp. 217-231.

BAILY, JOHN

1989 "Filmmaking as Musical Ethnography", *The World of Music*, XXXI/3, pp. 3-20.

BAKER, GEOFFREY

2016 "Editorial Introduction: El Sistema in Critical Perspective", *Action, Criticism, and Theory for Music Education*, XV/1, pp. 10-32.

- BARBASH, ILISA Y LUCIEN TAYLOR
1997 *Cross-Cultural Filmmaking: A Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Videos*. Berkeley: University of California Press.
- BARROS, RAQUEL Y MANUEL DANNEMANN
1964 "Guía metodológica de la investigación folklórica". *Mapocho*, 1, pp. 168-178.
- BAUMAN, RICHARD
1992 *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments: a communications-centered handbook*. Nueva York: Oxford University Press.
- 2012 "Performance", *A Companion to Folklore*. Regina F. Bendix y Galit Hasan-Rokem (editores). Hoboken (Nueva Jersey): Wiley-Blackwell, cap. 5, pp. 94-118.
- BERGER, HARRY Y BARBARA DEL NEGRO, EDS.
2004 *Identity and Everyday Life. Essays in the study of folklore, music, and popular culture*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- BIELETTI, NATALIA Y CHRISTIAN SPENCER
2020 "Volver a crear. Crisis social, música, sonido y escucha en la revuelta chilena (2019-2020)". *Boletín de Música de Casa de las Américas*, 54, pp. 3-27.
- BITRÁN GOREN, YAEL Y CYNTHIA RODRÍGUEZ LEIJA, COORDS.
2016 *Perspectivas y desafíos de la investigación musical en Iberoamérica*. Ciudad de México: INBA/CENIDIM.
- BLACKING, JOHN
1967 "The Cultural Analysis of Music", *Venda Children's Songs: A Study in Ethnomusicological Analysis*. Johannesburg: Witwatersrand University Press, cap. 5, pp. 191-198. Traducción al castellano: "El análisis cultural de la música", *Las Culturas Musicales. Lecturas de etnomusicología*. Francisco Cruces (editor), Josep Martí (traductor). Madrid: Trotta, 2001, pp. 181-202.
- 1972 "Fieldwork in African music", *Review of Ethnology*, III/23, pp.177-183.
- 1973 *How Musical Is Man?* Seattle: University of Washington Press.
- BLANK, TREVOR J., Y ROBERT GLENN HOWARD
2013 "Introduction: Living traditions in a modern world", *Tradition in the Twenty-First Century: Locating the Role of the Past in the Present*. Trevor J. Blank y Robert Glenn Howard (editores). Logan, UT: Utah State University Press, pp. 1-21.
- BOHLMAN, PHILIP V.
1988 *The study of folk music in the modern world*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.
- BOIX, ORNELA Y PABLO SEMÁN
2019 "Etnografía, mediaciones y pragmatismo", *Revista Latinoamericana de Metodología de las Ciencias Sociales*, IX/1, pp. 1-12. DOI: 10.24215/18537863e048
- BULL, MICHAEL Y MARCEL COBUSSEN
2021 *The Bloomsbury Handbook of Sonic Methodologies*. Nueva York: Bloomsbury.
- CÁMARA DE LANDA, ENRIQUE
2003 *Etnomusicología*. Madrid: ICCMU.
- CÁMARA DE LANDA, ENRIQUE, MATÍAS ISOLABELLA, LEONARDO D'AMICO Y YOSHITAKA TERADA, COORDS.
2016 *Ethnomusicology and Audiovisual Communication: Selected Papers from the MusiCam 2014 Symposium*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Aula de Música.

CAMPOS, ROBERTO

2020 "Experiencia, reflexividad y trabajo de campo. Análisis de una relación con las músicas tradicionales", *Antrópica: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, VI/11, pp 113-136. DOI: <https://doi.org/10.32776/arsh.v6i11.190>

CASTELO BRANCO, SALWA EL-SHAWAN Y JORGE DE FREITAS BRANCO

2003 *Folclorização em Portugal: uma perspectiva*. Oeiras: Celta Editora.

CLIFFORD, JAMES

1986 *Writing Culture. The poetics and politics of ethnography*. Los Angeles: University of California Press.

COHEN, SARA

1993 "Ethnography and popular music studies", *Popular Music*, XII/2, pp. 123-138. DOI: [10.1017/S0261143000005511](https://doi.org/10.1017/S0261143000005511)

2001 "Popular music, gender and sexuality", *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Simon Frith, Will Straw y J. Street (editores). Cambridge: Cambridge University Press, pp. 226-242.

2007 *Decline, Renewal and the City in Popular Music Culture: Beyond the Beatles*. Ashgate Popular and Folk Music Series. Aldershot, Hampshire: Ashgate.

COOLEY, TIMOTHY J.

1997 "Casting shadows in the field", *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. Gregory F. Barz y Timothy J. Cooley (editores). Nueva York: Oxford University Press, pp. 3-19.

CORTÉS ROJAS, IGNACIA

2020 "Usos políticos de las sonoridades y performances andinas en Santiago de Chile post 18 de octubre de 2019", *Boletín de Música de Casa de las Américas*, 54, pp. 53-69.

COTTRELL, STEPHEN

2004 *Professional Music-Making in London. Ethnography and Experience*. Londres y Nueva York: Routledge.

DA COL, GIOVANNI Y DAVID GRAEBER

2011 "Foreword: The return of ethnographic theory", *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, I/1, pp. vi-xxxv. DOI: [10.14318/hau1.1.001](https://doi.org/10.14318/hau1.1.001)

DANNEMANN, MANUEL

1978 "Plan Multinacional de Relevamiento Etnomusicológico y Folklórico", *Revista Musical Chilena*, XXXII/141, pp. 17-25.

1998 *Enciclopedia del Folclore de Chile*. Santiago: Editorial Universitaria.

DE NORA, TIA

2000 *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press.

DÍAZ-COLLAO, LEONARDO E IGNACIO SOTO-SILVA

2021 "El uso de la etnografía en el estudio de las músicas mapuche", *Revista Musical Chilena*, LXXV/235, pp. 9-25. DOI: [10.4067/S0716-27902021000100009](https://doi.org/10.4067/S0716-27902021000100009)

DROTT, ERIC

2023 "From Studies of Protest Music to Protest Music Studies: Mapping a Field That Doesn't (Yet) Exist", *Music Annual Research*, 4, pp. 1-23. DOI: [10.48336/DTS4-5A94](https://doi.org/10.48336/DTS4-5A94)

DUNDES, ALAN

1971 "Folk Ideas as Units of Worldview", *The Journal of American Folklore*, LXXXIV/331, pp. 93-103. DOI: [10.2307/539737](https://doi.org/10.2307/539737)

FAVRET-SAADA, JEANNE

2005 "Ser afetado." *Cadernos de Campo*, 13, pp. 155-161. DOI: [10.11606/issn.2316-9133.v13i13p155-161](https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v13i13p155-161)

FELD, STEVEN

1976 "Ethnomusicology and Visual Communication", *Ethnomusicology*, XX/2, pp. 293-325.

1990 *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. 1a ed: 1982. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

FINNEGAN, RUTH H.

1989 *The Hidden Musicians. Music-making in an English Town*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.

2002 "¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo", Francisco Cruces (traductor), *Revista Transcultural de Música*, 6.

FRIEDMAN, JONATHAN C.

2013 "Introduction: What Is Social Protest Music? One Historian's Perspective", *The Routledge History of Social Protest in Popular Music*. Jonathan C. Friedman (editor). Nueva York: Routledge, pp. xiv-xvii.

FRITH, SIMON

1987 "Towards an aesthetic of popular music", The politics of composition, performance and reception. Richard Leppert y Susan McClary (editores). Cambridge: Cambridge University Press, pp. 133-172. Traducción al castellano: "Hacia una estética de la música popular", *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Francisco Cruces (editor), Silvia Martínez (traductora). Madrid: Trotta, 2001, pp. 413-435.

GARCÍA CANAL, MARÍA INÉS

2009 "Poder", *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. Mónica Szurmuk y Robert Mckee (editores). Buenos Aires y Ciudad de México: Siglo XXI, pp. 209-212.

GARCÍA, MIGUEL ÁNGEL

2012 *Etnografías del encuentro. Saberes y relatos sobre otras músicas*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.

GOFFMAN, ERVING

1982 *Interaction ritual. Essays on face-to-face behavior*. Nueva York: Pantheon Books.

GÓMEZ PELLÓN, ELOY

1995 "La evolución del concepto de Etnografía", *Etnografía: metodología cualitativa en la investigación sociocultural*. Ángel Aguirre Baztán (Editor). Barcelona: Marcombo, pp. 21-46.

GREBE, MARÍA ESTER

1976 "Objeto, métodos y técnicas de investigación en Etnomusicología: algunos problemas básicos", *Revista Musical Chilena*, XXX/133 (enero-marzo), pp. 5-27.

1981 "Antropología de la música: nuevas orientaciones y aportes teóricos en la investigación musical", *Revista Musical Chilena*, XXXV/153-155 (enero-septiembre), pp. 52-74.

HAMMERSLEY, MARTYN

2006 "Ethnography: problems and prospects", *Ethnography and Education*, 1/1, pp. 3-14. DOI: 10.1080/17457820500512697

HEDINGER, JOHANNES M. Y BASIL ROGGER

2018 "Provocation-protest-art. A ménage-à-trois", *Protest. The aesthetic of resistance*. Johannes M. Hedinger y Basil Rogger (editores). Zürich: Lars Müller Publishers, pp. 118-121.

HENNION, ANTOINE

2010 "Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto". *Comunicar, Revista Científica de Educomunicación*, XVII/34, pp. 25-33. DOI: 10.3916/C34-2010-02-02

HOOD, MANTLE

1960 "The Challenge of 'Bi-musicality'", *Ethnomusicology*, IV/2, pp. 55-59.

- 1971 "Transcription and notation", *The Ethnomusicologist*. Nueva York: McGraw-Hill, cap. 2, pp. 50-85. Traducción al castellano: "Transcripción y notación", *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Francisco Cruces (editor), Rafael Martín Castilla (traductor). Madrid: Trotta, 2001, pp. 79-114.
- KARMY, EILEEN Y ANTONIA MARDONES
2012 "Al calor de la cumbia el "invierno chileno" es más sabroso. Discurso y performance en el movimiento estudiantil chileno". Ponencia presentada en "Antropología y Sonidos de la Cultura" III Congreso Latinoamericano de Antropología "Antropologías en Movimiento: Ideas desde un Sur Contemporáneo"; Santiago de Chile, Universidad ARCIS.
- KARTOMI, MARGARET
1981 "The Processes and Results of Musical Culture Contact: a discussion of Terminology and Concepts", *Ethnomusicology*, XXV/2, pp. 224-249. Traducción al castellano: "Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminología y conceptos", *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Francisco Cruces (editor), Enrique Cámara de Landa (traductor). Madrid: Trotta, 2001, pp. 357-382.
- KOZINETS, ROBERT V.
1998 "On Netnography: Initial Reflections on Consumer Research Investigations of Cyberculture", *Advances in Consumer Research*, 25, pp. 366-371.
- LABELLE, BRANDON
2019 *Sonic agency: Sound and emergent forms of resistance*. Londres: Goldsmiths Press.
- LEPECKI, ANDRÉ
2013 "Choreopolice and choreopolitics: or the task of the dancer", *TDR*, LVII/4, pp. 13-27. DOI: 10.1162/DRAM_a_00300
- LEÓN, MARIANA
2021 *Danzar, mover nuestra historia. La conformación de la primera comparsa afrodescendiente de "tunbe carnaval" en Arica, Chile*. Santiago: Ocho Libros.
- LÓPEZ CANO, RUBÉN
2018 *Música dispersa. Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*. Barcelona: Musikeon Books.
- MANABE, NORIKO
2015 *The revolution will not be televised. Protest music after Fukushima*. Oxford: Oxford University Press.
- MÁRQUEZ, FRANCISCA
2020 "Por una antropología de los escombros. El estallido social en Plaza Dignidad, Santiago de Chile", *Revista 180*, 45, pp.1-13. DOI: 10.32995/rev180.num-45.(2020).art-717
- MARTÍ, JOSEP
1996 *El folklorismo: uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel.
- MCLEOD, NORMA Y MARCIA HERNDON, EDS.
1980 *The ethnography of musical performance*. Pennsylvania: Norwood Editions.
- MENDÍVIL, JULIO Y CHRISTIAN SPENCER
2016 "Debating genre, class and identity: Popular music and music scenes from the Latin American World", *Made in Latin America: Studies in Popular Music*. Julio Mendívil y Christian Spencer (editores). Nueva York y Londres: Routledge, pp.1-22.
- MENDIZÁBAL, NORA
2006 "Los componentes del diseño flexible en la investigación cualitativa", *Estrategias de investigación cualitativa*. Irene Vasilachis de Gialdino (editora). Barcelona: Gedisa, pp. 65-105.
- MERRIAM, ALAN
1964 *The anthropology of music*. Illinois: Northwestern University Press.

MIDDLETON, RICHARD

1990 *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.

2006 *Voicing the Popular. On the subjects of popular music*. Nueva York - Londres: Routledge.

MONTOYA, LUIS OMAR

2017 "Etnografía de la música norteña mexicana en Chile", *Todavía soñamos: Cultura y patrimonio en Latinoamérica*. Gabriel Medrano y José Lubín Torres (eds.). Guanajuato, México: Universidad de Guanajuato, pp. 67-92.

MORGENSTERN, FELIX

2019 *When the Native Researcher Returns "Home": Toward a Sensuous Ethnography of Music*. Conference Paper en The Society for Ethnomusicology (SEM), 64th Annual Meeting At: Indiana University, Bloomington, Indiana.

MYERS, HELEN

1992 "Fieldwork", *Ethnomusicology: an introduction*. Helen Myers (editora). Nueva York: W. W. Norton, pp. 21-49.

NETTL, BRUNO

1983 *The study of ethnomusicology: twenty-nine issues and concepts*. Urbana: University of Illinois Press.

O'CONNELL, JOHN M.

2010 "Introduction. An ethnomusicological approach to music and conflict". *Music and Conflict*. John M. O'Connell y Salwa Castelo Branco (editores). Urbana, Chicago: University of Illinois Press, pp. 1-14.

OEHMICHEN BAZÁN, CRISTINA

2014 "Introducción", *La etnografía y el trabajo de campo en las ciencias sociales*. Cristina Oehmichen Bazán (editora). México: UNAM e Instituto de Investigaciones Antropológicas, pp. 11-23.

PELINSKI, RAMÓN

2000 *Invitación a la etnomusicología: quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal Ediciones.

PINOCHET COBOS, CARLA

2016 "La construcción de lo público en ferias y festivales culturales. Apuntes etnográficos sobre consumo cultural y ciudad", *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, XI/2, pp. 29-50. DOI: 10.11144/Javeriana.mavae11-2.cpf

QUEVEDO, MARÍA ISABEL

2007 *Y las manos entretejen avemarías. El rosario cantado en los novenarios de Puchaurán*. Santiago: CNCA y Universidad de Chile.

REILLY, SUZEL Y KATHERINE BRUCHER, EDS.

2018 *The Routledge Companion to the Study of Local Musicking*. Nueva York; London: Routledge.

REYES, ADELAIDA

1979 "Ethnic Music, the Urban Area, and Ethnomusicology", *Sociologus*, XXIX/1, pp. 1-19.

REYNOSO, CARLOS

2006 *Antropología de la música. De los géneros tribales a la globalización*. Volumen II. Buenos Aires: SB.

RICE, TIMOTHY

1987 "Towards the Remodeling of Ethnomusicology", *Ethnomusicology*, XXXI/3, pp. 469-488. Traducción al castellano: "Hacia la remodelación de la etnomusicología", *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Francisco Cruces (editor), Miguel Ángel Berlanga (traductor). Madrid: Trotta, 2001, pp. 155-180.

2003 "Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography", *Ethnomusicology*, XLVII/2, pp. 151-179. DOI: <https://doi.org/10.2307/3113916> Traducción al castellano: "Tiempo, lugar y metáfora

- en la experiencia musical y en la etnografía”, *Los últimos diez años de la investigación musical: cursos de invierno 2002*. Jesús Martín Galán y Carlos Villar-Taboada (coordinadores). Valladolid: Universidad de Valladolid, Centro Buendía, 2004, pp. 91-126.
- RIPPES, MARIANNE
2018 *El oficio de los payadores: Desarrollo de comunidad, identidad y profesión de los cultores chilenos de la zona central, 1954-2000*. Santiago de Chile: Ediciones Biblioteca Nacional.
- RUSKIN, JESSE D. Y TIMOTHY RICE
2012 “The Individual in Musical Ethnography”, *Ethnomusicology*, LVI/2, pp. 299-327. DOI: [10.5406/ethnomusicology.56.2.0299](https://doi.org/10.5406/ethnomusicology.56.2.0299)
- SEEGER, ANTHONY
1991 “Styles of musical ethnography”, *Comparative musicology and anthropology of music. Essays on the history of ethnomusicology*. Bruno Nettl y Philip V. Bohlman (editores). Milton Keynes, UK y Chicago: University of Chicago Press, pp. 342-355.
1992 “Ethnography of Music”, *Ethnomusicology: an introduction*. Helen Myers (editora). Nueva York: W. W. Norton, pp. 88-109.
- SEEGER, CHARLES
1977 “Toward a Unitary Field Theory for Musicology”, *Studies in Musicology (1935-1975)*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press, pp. 102-138.
- SHEPHERD, JOHN
2003 “Music and social categories”, *The Cultural Study of Music. A critical introduction*. Martin Clayton, Trevor Herbert y Richard Middleton (editores). Nueva York: Routledge, pp. 69-79.
- SONEIRA, JORGE ABELARDO
2006 “La «Teoría fundamentada en los datos» (Grounded Theory) de Glaser y Strauss”, *Estrategias de investigación cualitativa*. Irene Vasilachis de Gialdino (editora). Barcelona: Gedisa, pp. 153-174.
- 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 de Chile: Ediciones Biblioteca Nacional.
2021 “Leaving fieldwork? Musical ethnographies and the perpetual insider”, *Ethnographic borders and boundaries: Permeability, plasticity, and possibilities*. Robert E. Rinehart, Jacquie Kidd y Karen Barbour (editores). Oxford, UK: Peter Lang, pp. 187-201.
2023 “Música, fuego y topofilia. El caso de la Banda Dignidad (2019-2021)”. *Musicologias em Interpelações Contemporâneas*. Ana Guiomar Souza, Roverbaldo Linhares, Magda de Miranda Clímaco y David Cranmer (editores). Curitiba: Appris, pp. 25-43.
- SPENCER ESPINOSA, CHRISTIAN Y FELIPE BÓRQUEZ
2024 “Fuerte y feo. Música y cultura popular en contextos de protesta (Santiago de Chile 2021-2022)”. *Canción con todos. Culturas populares, subalternidades y decolonialidades en América Latina*. Pablo Alabarces y Laura Jordán (editores). Guadalajara: CLACSO, pp. 111-140.
- SPRADLEY, JAMES
1979 *The ethnographic interview*. Chicago: Holt, Rinehart and Winston.
- STOKES, MARTIN
1994 “Introduction”, *Ethnicity, identity and music. The musical construction of place*. Martin Stokes (editor). Nueva York: Berg Publishers, pp. 1-27.
- TITON, JEFF TODD
1993 “Knowing People Making Music: Toward a New Epistemology for Ethnomusicology, or How Do We Know What We Know?”, *Ethnomusicology Research Digest*, IV/ 37. Reimpreso en *Etnomusikologian vuosikirja [Yearbook of the Finnish Society for Ethnomusicology]*, 6, 1994, pp. 5-13.

- 1995 "Bi-Musicality as Metaphor", *The Journal of American Folklore*, CVIII/429, pp. 287-297.
- 2004 "Fieldwork as Visiting at Home: Distance and Nostalgia", British Forum on Ethnomusicology Conference Keynote. Aberdeen (Scotland).
- TURINO, THOMAS
1990 "Structure, Context, and Strategy in Musical Ethnography", *Ethnomusicology*, XXXIV/3, pp. 399-412.
- 2008 *Music as social life. The politics of participation*. Chicago: The University of Chicago Press.
- VAN NIEKERK, LANA Y MAGGI SAVIN-BADEN
2010 "Relocating truths in the qualitative research paradigm", *New Approaches to Qualitative Research: Wisdom and Uncertainty*. Maggi Savin-Baden y Claire Howell Major (editoras). Londres-Nueva York: Routledge, pp. 28-36.
- VASILACHIS DE GIALDINO, IRENE, ED.
2006 *Estrategias de investigación cualitativa*. Barcelona: Gedisa.
- WARWICK, JENNIFER
2005 "He's got the power: the politics of production in girl group music", *Music, Space and Place. Popular Music and Cultural Identity*. Sheila Whiteley, Andy Bennett y Stan Hawkins (editores). Aldershot: Ashgate, pp. 191-200.
- WATERMAN, CHRISTOPHER
1990 *Jujú: a Social History and Ethnography of an African Popular Music*. Chicago: University of Chicago Press.

Fonografía

- CONTRERAS MÜHLENBROCK, RAFAEL Y DANIEL GONZÁLEZ HERNÁNDEZ
2015 *Será hasta la vuelta del año. Bailes chinos, festividades y religiosidad popular del norte chico* [CD]. CNCA y Etnomedia.
- PETROVICH JORQUERA, DANILO Y DANIEL GONZÁLEZ HERNÁNDEZ
2020 *A todas las imágenes del mundo: Antología del canto a lo divino* [5 CD]. Mundana Ediciones.

Acción social y descolonización por medio de la música en Colombia: educación musical, prácticas colectivas y narrativas de igualdad

Social action and decolonization through music in Colombia: Collective practices, narratives of equality, and the armed conflict

por

Juan Sebastián Rojas Enciso
Universidad de Los Andes, Colombia
js.rojase@uniandes.edu.co

En este artículo examino los proyectos musicales orientados hacia la acción social en Colombia basándome en las ideas de los educadores musicales, quienes los implementan de manera directa. Proyectos de este tipo se han multiplicado desde los últimos treinta años en Colombia con el auge de las políticas culturales neoliberales, y los mismos adquieren formas muy diversas. Esto revela algunas brechas tanto en su ámbito (local, regional, nacional) y dimensión (pequeño, grande), como en su carácter identitario (enfoque en ciertos grupos poblacionales). Más allá de esta diversidad, hay también elementos comunes que son estructurales en todas las experiencias. Las múltiples prácticas musicales en Colombia —históricamente fundamentales en procesos de construcción cultural— proporcionan contextos variados y profundos de expresión de la multiculturalidad. En Colombia existen múltiples culturas musicales y también ideas diversas acerca de lo que es la música. En este artículo muestro cómo esta diversidad epistémica influye en la implementación de proyectos musicales orientados hacia la acción social. A partir de una encuesta con 109 registros y 23 entrevistas semiestructuradas, analizo críticamente tres temas fundamentales para los educadores musicales: i) la idea de práctica musical colectiva y participativa, ii) los discursos acerca de igualdad y equidad, y iii) la música en el conflicto armado. Los hallazgos sugieren que, a pesar de intereses comunes, las consecuencias de la *diferencia colonial* (Mignolo 1999) determinan ciertos matices conceptuales que sustentan las distintas prácticas, perpetuando las lógicas coloniales. Aquí cuestiono los principios de algunas iniciativas cuya praxis se alinea con discursos del desarrollo socioeconómico impositivo, paternalista y occidentalizante. Estudios como este contribuyen a fortalecer narrativas y acciones que valoren la diversidad, contravirtiendo cánones hegemónicos y generando herramientas que acerquen más la música a la acción social.

Palabras clave: música, acción social, descolonización, diversidad cultural, prácticas colectivas, posdesarrollo.

This article examines music programs and projects oriented towards social action in Colombia by studying the ideas expressed by music educators, who are central actors for the development and growth of such programs. Due to the implementation of neoliberal multicultural policies, this kind of projects have flourished in Colombia during the last thirty years, taking multiple forms. Such a diversity also reveals gaps in their scope (local, regional, national) and dimension (small, big), as well as in their identity-building character (focus on certain population groups). However,

the analysis suggests that projects focused on music education as social action also share a series of structural features. This multiplicity of music practices —foundational in processes of cultural construction— displays varied spheres for the expression of multiculturalism in Colombia. Therefore, along with a variety of musical cultures in Colombia, diverse ideas about what music is are also plenty. In this article, I explore whether this epistemic diversity influences the implementation of said programs. Based on a survey with 109 participants and 23 semi-structured interviews, I critically analyze three issues that are key for music educators in Colombia: i) diverse ideas about collective and participatory music practices, ii) discourses about equality and equity, and iii) the roles of music in the internal armed conflict. The findings suggest that, despite shared interests, the consequences of colonial difference (Mignolo 1999) play an important role in drawing conceptual nuances that sustain these diverse practices. Here, I question the assumptions of some projects, the practice of which aligns with capitalistic, imposing, and westernizing notions of development. Studies like this one contribute to strengthening narratives and actions that acknowledge and value diversity, questioning hegemonic canons and providing opportunities to refine tools that bring music closer to social action.

Keywords: *music, social action, decolonization, cultural diversity, collective practices, post-development.*

1. Introducción¹

En los últimos treinta años ha habido un notorio incremento en la cantidad y la visibilidad de proyectos musicales con orientación social en Colombia. Estas iniciativas se enfocan sobre todo en procesos de formación musical para población infantil y juvenil en contextos geográficos, socioeconómicos y culturales de vulnerabilidad social, y buscan, mediante su vinculación a dichos procesos, generar cambios positivos en las condiciones de vida de los participantes. El desarrollo de una política pública para la música desde 2003 —el Plan Nacional de Música para la Convivencia (PNMC)— impactó en el sector musical, incentivando el crecimiento de la oferta educativa musical informal en el país (DNP 2006). Una repercusión ha sido el aumento del mercado laboral para educadores musicales, quienes actualmente son un grupo representativo del total de músicos profesionales². Estas actividades mezclan objetivos artísticos o estéticos con objetivos sociales y buscan que los participantes, además de aprender música, desarrollen relaciones solidarias, empáticas y fraternales en entornos igualitarios, donde nadie se sienta excluido, y donde se privilegie la sensibilidad y el cuidado hacia sí mismo y los demás, promoviendo, de acuerdo con los datos de la investigación, valores como la reconciliación, la convivencia, y el sano aprovechamiento del tiempo libre, entre otros.

En Colombia, estas iniciativas musicales con objetivos sociales operan desde un contexto de política pública cultural neoliberal, el cual promueve la instrumentalización de las artes, en especial la música, para lograr impacto social desde la estructura del Estado (Miñana, Ariza y Arango 2006). Esta instrumentalización está orientada desde las lógicas del desarrollo socioeconómico paternalista, eurocéntrico y modernizante (Escobar 2007), y aunque promueve la descentralización, aparentando democratizar el aparato público, paralelamente recorta los presupuestos generales de cultura (Miñana, Ariza, Arango 2006), obligando a los gestores a acudir a fondos internacionales, bien sea a través de ONGs o de organismos multilaterales como el Banco Interamericano de Desarrollo (BID). Actualmente, estas iniciativas son diversas y se

¹ Este artículo es resultado del proyecto “Music for Social Impact: Practitioners’ Context, Work, and Beliefs”, liderado por John Sloboda en Guildhall School of Music and Drama en Londres, y financiado por AHRC de Reino Unido y SIMM. Sitio web: <https://www.gsmd.ac.uk/research-engagement-services/research/funded-research-projects/music-for-social-impact> [acceso: 5 de enero de 2022].

² En el contexto de esta investigación, utilizo el término “músico profesional” para referirme a personas con conocimientos musicales que viven de la implementación de dicho conocimiento como oficio y devengan su modo de vida de dicha actividad.

cruzan en variables como su dimensión (tamaño), orientación musical, objetivos, *locus* de agencia de sus actores,³ su carácter público o privado, y la orientación pedagógica, entre otros. Es posible, por ejemplo, encontrar proyectos locales unipersonales de carácter étnico —escuelas de músicas tradicionales en municipios pequeños y corregimientos como en El Bordo (Cauca) u Ovejas (Sucre)— y también proyectos institucionales de alcance nacional enfocados en pedagogías que promueven la música clásica y el canon asociado a ella —como la Fundación Nacional Batuta (FNB) o el Proyecto Escolar de la Orquesta Filarmónica de Bogotá (OFB)—. En este contexto de diversidad —en que la práctica musical puede estar inscrita en discursos eurocéntricos y coloniales o en procesos subalternos y emancipatorios— las connotaciones adheridas a las grandes ideas acerca de la música y el hacer musical pueden ser igualmente diversas y hasta contradictorias.

Las diferencias pueden estar insertas en supuestos divergentes —que explicaré más adelante— en torno a lo que son las músicas, las artes o las expresiones populares, los cuales importan para sus practicantes desde su universo de sentido, pero que pueden no ser compatibles con otras experiencias. Las ideas de los educadores en torno a qué son la música y el *musicar* influyen en cómo se llevan a cabo las acciones sociales por medio de la música (Small 1998), pues el significado de esta puede variar según el contexto. A pesar de ser un asunto fundamental para entender cómo estas prácticas pueden generar impacto social, no está normalizada la discusión acerca de estas nociones básicas. Considero que hay algunas ideas dominantes en este campo cuya crítica no se ha explorado lo suficiente, que esconden prejuicios eurocéntricos, que pueden invisibilizar procesos basados en acustemologías de las músicas populares o tradicionales, o de otras culturas musicales históricamente subalternas, marginadas, silenciadas, cooptadas o racializadas.

Es vigente el debate acerca de la coherencia y verdadero impacto social de los programas de educación musical clásica de gran alcance, muchos inspirados en el Sistema Nacional de Orquestas Juveniles de Venezuela (“El Sistema”). Algunas críticas a este modelo y sus réplicas se fundamentan en que hay desconexión entre sus objetivos de inclusión social y su implementación práctica —deslegitimando el mito de que benefician a las clases menos favorecidas—, y en que muchas veces perpetúan opresiones y relaciones de poder que contradicen su carácter social (Baker 2014). Aquí, exploro los procesos de construcción de sentido alrededor de los usos sociales de las prácticas musicales en Colombia. ¿Cuáles supuestos sustentan creencias en torno a la efectividad social de la música? ¿A qué músicas, prácticas y contextos musicales se refieren los educadores musicales cuando hablan de esta efectividad? ¿Qué hace que una práctica musical impulse acciones sociales exitosamente?

Algunos teóricos de la musicología, como Irving Godt, definen la música como el sonido organizado humana e intencionadamente, el cual se convierte en una entidad estética distinguible y opera como comunicación entre el *performer*/hacedor y una audiencia, sea en público o en privado (Godt 2005: 84). Esta visión de la música se basa casi específicamente en las cualidades del sonido musical y está diseñada por Godt para referirse a la música clásica

³ El *locus* de agencia es una idea mía que conceptualiza la posicionalidad de los actores en procesos simbólicos, culturales y políticos —frecuentemente mediados por la colonialidad del poder— donde operan la toma de decisiones, la capacidad de acción y la orientación social de programas y organizaciones. Tres preguntas permiten identificarlo y caracterizarlo: 1. ¿quiénes dieron origen a la iniciativa?, 2. ¿para qué?, y 3. ¿quiénes toman las decisiones centrales? Esto permite esbozar un mapa de relaciones externas y distribución interna del poder (Sloboda et al. 2020; Rojas y Middleton 2024). La posicionalidad es un concepto utilizado en la etnografía crítica para referirse a la posición relativa que construye el etnógrafo en sus relaciones con los demás actores y sujetos, en la cual aparecen en primer plano la reflexividad y el reconocimiento de los lugares de poder y privilegio (Madison 2005). Este es un concepto relativo que se amplía a la red social de actores y sujetos con quienes trabajamos en proyectos etnográficos. En el caso del *locus* de agencia, el objetivo es discernir los actores y espacios determinantes en la toma de decisiones sobre la orientación de determinadas acciones colectivas (como, por ejemplo, los proyectos musicales con orientación social).

occidental. A esta noción se le suman ideas fundacionales, como que la música es tanto arte como ciencia, y que la composición es la actividad más elevada de esta forma de expresión (Nettl 2014: 4). Otras definiciones, más abiertas e incluyentes de la diversidad musical del mundo, como la de Bruno Nettl en el *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, muestran diferencias entre los grandes complejos culturales: Asia oriental (y sus taxonomías intrincadas), Irán y Medio Oriente (y su división profunda entre música cantada e instrumental), India (y sus paralelos con la música clásica occidental), y algunas culturas africanas y latinoamericanas (y la posible ausencia de una palabra para “música”) (Nettl 2014).

Aquí argumento que las ideas de los educadores musicales en Colombia acerca de qué es la música afectan su práctica en los proyectos musicales para la acción social: si hay ideas diversas, debería haber prácticas diversas. Por otra parte, muestro que en este campo de trabajo se han construido supuestos básicos, compartidos por programas de diverso tipo, sobre cómo desarrollar estas prácticas pedagógicas-musicales. Así, aunque existen elementos comunes en la práctica de estos procesos musicales, los proyectos mismos, sus historias, intereses, objetivos y diversas posicionalidades, muestran que hay diversidad epistémica en este campo a nivel nacional. La evidencia para este artículo sugiere que hay tres temas centrales que atraviesan la práctica de los educadores musicales: i) la centralidad de la práctica musical colectiva, ii) las narrativas de igualdad como valor primordial, y iii) la interacción con el conflicto armado interno. Aunque estos temas son comunes a la mayoría de las experiencias consideradas aquí, los mismos muestran matices y particularidades dependiendo de su posicionalidad.

Es decir, aunque hay elementos comunes en proyectos tanto grandes y de orientación musical clásica como locales, étnicos y que reivindican saberes tradicionales, las posturas derivadas de los “grandes modelos” históricamente han sido reacias a aceptar posturas “Otras”, que practican el quehacer musical desde la alteridad. Es notable que la mayoría de los educadores musicales participantes trabaja o ha trabajado en estos programas grandes (regionales o nacionales) que atienden a miles de personas en ciudades o cabeceras municipales. Incluso, muchos se han formado en dichos programas, los cuales trabajan mediante modelos educativos basados en músicas y ensambles europeos como las bandas de vientos (en aproximadamente la mitad de las escuelas del PNMC), los coros (en el Programa Escolar de la OFB) o las orquestas sinfónicas (en la OFB, la FNB o la Red de Escuelas de Música de Medellín - REMM). Estos proyectos hegemónicos atienden la mayoría de personas beneficiarias a nivel nacional, lo que muestra divergencias en el sentido mismo de la práctica musical colectiva y su pertinencia con diversos sistemas culturales, así como con otros procesos relacionados, por ejemplo, con la formación de ciudadanos o la construcción de identidades.

Este trabajo es resultado del proyecto “Música para el impacto social: contexto, trabajo y convicciones de sus practicantes” (MFSI, por sus siglas en inglés), desarrollado en cuatro países y dirigido por John Sloboda en Guildhall School of Music and Drama en Londres, en el cual trabajé durante 2020 y 2021 como investigador posdoctoral. Tanto en Colombia como en los otros tres países participantes (Bélgica, Finlandia e Inglaterra), nos enfocamos en la postura de los facilitadores, orientadores o docentes de estos proyectos, recogiendo información de sus historias personales, su práctica y sus ideas acerca de su trabajo. Este artículo se centra en tres fuentes primarias, en orden de importancia: i) un corpus de 23 entrevistas semiestructuradas a 18 educadores y 5 directivos de iniciativas diversas que trabajan en las diferentes regiones de Colombia;⁴ ii) una encuesta en línea que fue respondida por 109 músicos; y iii) un sondeo de

⁴ La selección de personas entrevistadas estuvo primero mediada por la revisión de resultados de la encuesta. Se buscó que la muestra fuera diversa y representativa de diversas esferas de la educación musical informal en Colombia, aunque también se respetaron las mayorías estadísticas reveladas. Esto permitió incluir 14 personas para la muestra de entrevistas. Para garantizar la inclusión de diversos sectores ausentes en la encuesta —debido a un importante sesgo de conectividad y acceso a tecnología digital— incluimos nueve entrevistados que completaron un mapa, incluyendo proyectos de músicas

información en línea que incluye 177 proyectos que cumplieron los criterios de inclusión (resultados artísticos, temáticas sociales, educadores musicales, exclusión de musicoterapia clínica). En el corpus de entrevistas, participaron músicos que trabajan o han trabajado en proyectos pequeños (8), medianos (4), grandes (13),⁵ de ciudades (14), pueblos y zonas rurales (13), y miembros de minorías étnicas de diversas zonas del país (9) (Ver Tabla 1).

23 entrevistas semi-estructuradas a educadores musicales			
Rol dentro del programa	Educador: 18	Directivo: 5	
Tamaño de los programas en que ha trabajado	Pequeño: 8	Mediano: 4	Grande: 13
Tipo de territorio	Pueblos y zonas rurales: 13	Ciudades: 14	

Tabla 1. Caracterización de educadores musicales entrevistados que trabajan en proyectos musicales con orientación social. Elaboración propia.

Una pregunta transversal ha sido si, a pesar de sus tendencias hacia la homogenización estética y el “blanqueamiento” cultural, la educación musical occidentalizada y canónica, que es central en los programas grandes, influye en cómo los educadores desarrollan su práctica. Los datos sugieren que estos músicos y educadores conectan música e impacto social por medio de asuntos como la actividad comunitaria, la energía que conecta, y como motivación para el cambio individual, entre otros. ¿Cómo se relacionan estas concepciones de la práctica musical con otras acciones sociales, políticas y culturales? Por una parte, en las tradiciones musicales (y artísticas) clásicas europeas, en el contexto académico, la música (o mejor, la composición, la obra musical) es *conocimiento*, pero se trata de un conocimiento objetualizado, que se ha concretado en la obra. Por otra parte, en sociedades en que la tradición oral sigue siendo fundamental en la comunicación ontológica, las expresiones musicales se conciben sobre todo como *prácticas*, por lo que se asumen fundamentalmente como interacción y, por lo tanto, como reconocimiento del otro o de sí mismo en el otro. ¿Cuáles son las implicaciones de estas ideas aparentemente disonantes al instrumentalizar la música con objetivos de construcción social a partir de la educación musical? ¿Cómo se manifiestan estas perspectivas en contextos diversos y poscoloniales como Colombia?

En este sentido vale la pena mencionar de qué manera procesos similares se han desarrollado en otros países de la región. Es importante tener en cuenta que la influencia internacional que adquirió El Sistema desde la década de 1990 ha marcado buena parte del desarrollo de este campo de acción, no solo en América Latina, sino también en Europa y Oceanía, por ejemplo. En este sentido, varios investigadores han abordado la adopción de programas similares en países como México y Paraguay (Hemsey de Gainza 1999), Brasil (Abrahams 2007) y Costa Rica (Siliézar 2016).

Algunas ideas aquí expuestas son fruto de reflexiones suscitadas por la presentación de resultados parciales en congresos (Rojas 2021a, 2021b, 2021c; Rojas y De Bisschop 2021) y por discusiones con el Equipo Colombiano del proyecto MFSI —conformado en ese entonces por Gloria Zapata Restrepo (Universidad Juan N. Corpas) y Geoffrey Baker (Royal Holloway University of London)— y con otras personas del equipo, como An De Bisschop y el investigador principal John Sloboda, quienes fueron fuente de inspiración para este trabajo. También agradezco la lectura juiciosa del borrador y los aportes hechos por Julián Castro-Cifuentes y Geoffrey Baker. A pesar de esto, toda la responsabilidad por las ideas aquí presentadas es solamente mía.

locales y en entornos rurales, al igual que algunos directivos de proyectos grandes, con visión amplia del fenómeno investigado.

⁵ Grande: >50 trabajadores; mediano: 12-49 trabajadores; pequeños: <12 trabajadores.

2. Antecedentes históricos y el proyecto MFSI

Las discusiones acerca de la instrumentalización social de la música (y el arte, en general) son antiguas, aunque desde la popularización internacional de El Sistema, las discusiones al respecto en la academia y los medios se han masificado. El impacto social de la música ha adquirido relevancia mediática en Colombia desde las reformas en política cultural generadas por la Constitución de 1991, aunque hay ejemplos históricos incluso desde finales del siglo XVIII. En la época de las guerras de independencia, las adopciones estratégicas del bambuco caucano y la contradanza británica fungieron como oposición a los valores culturales ibéricos (Miñana 1997); a finales del siglo XIX, la promoción de espacios liberales para la canción popular o de coros con orientación conservadora fueron estrategias políticas para aumentar la influencia de estos partidos por medio de la música (Isaza 2014). Un ejemplo de inicios del siglo XX es la adopción de la música andina urbana de salón como “música nacional”, convirtiéndose en herramienta para divulgar una representación hegemónica (blanco-mestiza, católica y eurocéntrica) de la nación colombiana a través de los medios masivos (Cortés 2004), encarnando ideas como la “disciplina” y la “civilización” (Torres 2019; Velásquez 2019).

Desde la década de 1960, con el creciente interés por los estudios folclóricos, proliferaron los festivales folclóricos en distintas partes del país, instrumentalizando las músicas locales y regionales al servicio de proyectos culturales para posicionar políticamente a ciertas regiones a nivel nacional, por ejemplo: el Tolima Grande y el Festival y Reinado Nacional del Bambuco en Neiva en 1960 (Galindo 2012), los Llanos Orientales y el Torneo Internacional del Joropo en Villavicencio en 1965 (Arbeláez 2015), y el departamento del Cesar y el Festival de la Leyenda Vallenata en Valledupar en 1968 (Blanco 2005). Estos esfuerzos estuvieron acompañados de un creciente interés a nivel nacional por las culturas populares, manifiesto en parte con el surgimiento del Instituto Nacional de Cultura (Colcultura) en 1968 y de un movimiento de escuelas regionales y locales de artes populares con financiación pública o privada.

Estos esfuerzos también acompañaron reivindicaciones políticas de sectores populares desde la década de 1970, como el movimiento obrero, el movimiento social afrocolombiano y los movimientos indígenas del Cauca, para quienes la música ha sido elemento esencial en sus luchas. El reconocimiento de la multiculturalidad de la nación desde 1991, y sus efectos en la política pública, ha facilitado el desarrollo de un sector musical que —más allá de los mercados de músicas masivas— concibe la música como una fuerza social. En este sector, la música se entiende, o bien, i) como ejercicio político de minorías étnicas y culturales, cuyas tradiciones musicales han entrado en procesos de comercialización o patrimonialización, inscribiéndose en narrativas de nación como reivindicaciones de sectores subalternos, o ii) como proyectos masivos de educación musical orientados a atender poblaciones de sectores vulnerables, y iii) también combinaciones entre ambas.

El giro neoliberal en las políticas culturales se ha manifestado, entre otras, en el protagonismo de ideas de eficiencia y rendimiento —usualmente medidos con variables como número de beneficiarios, tiempo empleado y costo por beneficiario, entre otras—, por lo que campos esenciales de las ciencias sociales y las humanidades se ven en la obligación de convertirse en “útiles”. Por útil, los tecnócratas neoliberales se refieren a la capacidad de producir utilidades económicas. En caso de no demostrar utilidad, la financiación para este tipo de proyectos suele ser diezmada por el estado neoliberal. Parcialmente gracias a esta lógica y al exitoso Plan Nacional de Música para la Convivencia desde 2003, el quehacer musical en Colombia se ha transformado, abriendo un nuevo campo de práctica profesional: los proyectos de educación musical informal con orientación social. Estos cambios no han ocurrido solamente en Colombia, sino también en algunos países europeos, donde estas actividades han aumentado en los últimos treinta años (Sloboda *et al* 2020).

Algunos resultados de la encuesta ya mencionada —que se enfocó en los beneficiarios, los educadores, sus prácticas pedagógicas y el contexto de los programas— me permitieron caracterizar de forma inicial la manera como está constituido el panorama de proyectos musicales orientados hacia la acción social en Colombia. La mayoría (72%) de educadores musicales encuestados tiene más de cinco años de experiencia profesional, mientras que el 24% suma entre uno y cinco años. La gran mayoría realizan o han realizado trabajo directo con los participantes y alrededor de la cuarta parte también desarrolla funciones directivas o gerenciales (hacen las dos en simultáneo o actualmente solo se dedican a la gerencia). Cuatro quintas partes se consideran directamente como educadores musicales, tres quintas partes se autodefinen como músicos instrumentistas, y una tercera parte se identifica como directores. Ellos definen sus prácticas sobre todo como educativas y enfocadas en distintos tipos de práctica musical colectiva.

En cuanto a los proyectos como tal, encontramos una marcada separación entre la participación de educadores en proyectos grandes (68%) y en proyectos pequeños (24%), con participación casi inexistente en proyectos de mediana dimensión. En la mayoría de las instancias documentadas la participación de los educadores se da en proyectos ubicados en zonas urbanas, de las cuales se destaca la ciudad de Bogotá, donde se desarrolla la mayoría de las actividades (75). En general, la región andina (exceptuando a Bogotá) ocupa el segundo lugar de actividad (26) y las regiones Caribe y Pacífico el tercer lugar (10 c/u). Los programas grandes que más aparecen en la muestra son: Proyecto Escolar OFB, FNB, PNMC y REMM. En cuanto a los tipos de música, todos los programas grandes se dedican a prácticas del canon clásico y centroeuropeo (coros, bandas, orquestas). Incluso hay proyectos pequeños enfocados en músicas del canon clásico, sobre todo coros. Sin embargo, el PNMC también desarrolla un considerable volumen de actividades enfocadas en músicas regionales, tradicionales y populares (la mitad de sus escuelas afiliadas se enfocan en esto). Estas músicas, sin embargo, aparecen de manera más recurrente en proyectos pequeños, especialmente en zonas rurales y en territorios de grupos étnicos (ver Tabla 2).

Regiones donde operan educadores musicales que respondieron encuesta	
Bogotá	75
Región Andina	26
Región Caribe	10
Región Pacífica	10
Orinoquía	5
Amazonía	5

Tabla 2. Caracterización regional de educadores musicales que respondieron la encuesta. Elaboración propia.

Prácticamente todos los educadores participantes trabajan atendiendo niños, adolescentes y jóvenes que caracterizan como en condiciones de desventaja socioeconómica (48%), víctimas del conflicto armado (25%), migrantes y desplazados (21%) y población con habilidades diversas (19%). Otras características demográficas que aparecen, son: etnicidad, salud mental, población LGBTQ+ y trabajo en hospitales. Es notoria la ausencia de proyectos de acción social por medio de la música que atiendan a población adulta, incluyendo a los adultos mayores, lo que apoya la idea de que estos proyectos están enfocados en la “formación de ciudadanos”.

3. Praxis musical colectiva, narrativas de igualdad y conflicto armado

En las entrevistas resaltan tres temas fundamentales, recurrentes y que atraviesan distintos aspectos de su práctica pedagógico-musical: A) la praxis musical colectiva como célula fundamental para orientar la música hacia la acción social, B) el énfasis en los discursos de

equidad social y valores de horizontalidad, igualdad y diálogo, y C) los lugares complejos de la música en el conflicto armado interno en Colombia. Estos temas tienen matices y tendencias múltiples, los cuales desglosaré a continuación.

A. La práctica musical colectiva es el eje fundamental para orientar la música hacia la acción social

Praxis colectiva e inclusión social

Este principio está apoyado por varias ideas. La primera, que las prácticas colectivas y participativas son esenciales para hacer de la práctica artística un mecanismo para la inclusión social de personas de comunidades marginadas. Los educadores musicales sostienen esta idea, aunque difieren en cómo se manifiesta. Por ejemplo, profesionales de programas grandes y enfocados en músicas académicas suelen considerar que el *locus* primordial de la práctica colectiva es el ensamble (orquesta, banda, coro), el cual surge en el marco del programa y busca ofrecer espacios para el reconocimiento mutuo y el desarrollo de sentido de pertenencia (Entrevistas 1:13; 2:9-10; 3:7; 4:2).

... Reconocer que tienen un talento, una voz, que forman parte de un colectivo, que no están solas, que no es un ser humano aislado, sino que eso te lo da el coro, la orquesta. Al pertenecer a un grupo empiezas a manejar unos códigos, un lenguaje en común, que es lo que nos da la música. Entonces, todo eso empieza a cambiar también el entorno a ellas mismas. Las niñas que pertenecían al coro, a la orquesta, tenían otras características... El nivel de agresividad también baja entre ellas y el aprender a escuchar al otro, fundamental, y el alimento que [la música] le da al alma (Ent. 4:2).

Otro grupo de músicos, con experiencia en proyectos locales enfocados en músicas regionales o populares, ve las prácticas musicales colectivas y participativas como parte del continuo de sus tradiciones y prácticas locales y no exclusivamente como parte de proyectos, entendiéndolas desde la relación música-comunidad-territorio (Ents. 5:4-6; 6:7; 7:8). Por ejemplo, un músico-gerente con mucha experiencia en programas multiculturales de orden nacional, afirma:

Digamos, lo que pasa con las cantadoras del Pacífico o, en otros espacios, las familias que hacían músicas... en colectivo. Cómo yo puedo ofrecer a la comunidad mantener vivo un proceso que me identificaba, como el que hablábamos del Llano, como lo que pasa, bueno, en todo el país hay ejemplos de esto; el Pacífico, las gaitas, los bullerengues, en todo el país hay ejemplos de cómo en torno a un sonido que me aglutina, yo puedo encontrar puntos en común contigo y a partir de ahí decir, “bueno, mira esta fiesta o este proceso o mantener un arbolito en la mitad del parque es importante para nuestra comunidad y podemos hacer un concierto, una apuesta musical en colectivo, un movimiento para sostener este arbolito” (Ent. 7:8).

A pesar de estas diferencias, todos hacen énfasis en la importancia de las prácticas colectivas para orientar la música hacia lo social. El reconocimiento mutuo a partir de la práctica colectiva, la actividad musical desde la primera sesión, y el despertar de la sensibilidad estética y artística son posibles gracias a la práctica colectiva, como menciona este músico:

Algo que... ha hecho que mis procesos funcionen es el hecho de que ellos desde su primera clase se sientan reconocidos y hagan música desde la primera clase... Sea con una notica musical, sea acompañando un aire, que me acompañen mientras yo canto, o sea, ellos se están sintiendo que desde el momento en donde se acercan a la música ya están siendo parte de la actividad musical... Desde el inicio en esas actividades sienten que son parte de un grupo musical y, claro, uno los engancha desde el inicio y ellos siguen muy motivados a participar (Ent. 2:10).

En este mismo sentido, algunos educadores de proyectos locales afirman que los modelos comunitarios —hechos a la medida de las necesidades e intereses específicos de la comunidad y que buscan fortalecer tejido comunitario— son más eficientes que los modelos escolásticos y jerárquicos, es decir, que los niños aprenden más y más rápido (Ents. 8:17, 9:2-3 y 8-9). Esta idea la interpreto haciendo referencia a la posicionalidad local, subalterna y emancipatoria de estos proyectos: sus líderes consideran esencial ubicarse desde lo local para responder a las necesidades concretas de las personas, más que a indicadores de tipo regional o nacional (Escobar 2007, Aparicio y Blaser 2008).

Empatía y relaciones de amistad

Una segunda idea alrededor de la centralidad de las prácticas colectivas es la búsqueda de relaciones amigables, de confianza, cooperación, respeto y empatía mediante valores como la participación y la colaboración. Estas narrativas se basan en creencias y convicciones de los entrevistados en torno a su propia práctica. Por ejemplo, algunos afirman que la música es un encuentro armonioso (Ent. 10:5-6), o que crea comunidades de afecto (Ent. 11:7) en las que se desarrollan la empatía y el reconocimiento de los otros (Ents. 12:13-14; 7:5; 13:3). Esto me decía un músico-directivo en proyectos regionales de patrimonio cultural inmaterial, discutiendo acerca del impacto potencial de la música en el individuo:

Más que tocar bien o cualquier vaina, [lo importante] es que una persona que aprende música o que se apasiona por tocar, por organizar los sonidos con un valor estético y comunicativo, aprende a estructurar discursos o a estructurar formas de comunicación. Pero también es una pedagogía de los sentidos, como que te prepara para relacionarte con otros ambientes, para ser capaz de sentir, de percibir al otro, de tener empatía y de ser funcional en la sociedad a un nivel psicológico... Creo que, a nivel muy profundo, es fundamental. Todas las artes lo dan, pero la música es muy potente porque la música es livianita, digo yo, como que todos la llevamos. No hay nadie, no conozco ningún ser humano que sea ajeno a la experiencia musical y a la experiencia sensible de la música (Ent. 13:3).

De esta forma, aparecen reflexiones de los educadores sobre su posicionalidad y las relaciones que se construyen en sus espacios de trabajo con poblaciones desfavorecidas. Con frecuencia, esta experiencia revela a los músicos la importancia de promover valores como la empatía, la confianza y la amistad en sus prácticas pedagógicas y musicales (Ents. 14:6-7; 15:3). Por ejemplo, narra una entrevistada:

Lo que no pasa por la emoción, lo que no pasa por el sentimiento, lo que no pasa por el corazón, no llega al cerebro, era lo que [un profesor] nos decía. Yo estoy convencida de eso también. Entonces, esa posibilidad de hacer juntos, de emocionarnos juntos, de crear juntos, pero luego de poder revisar eso que hemos creado... de poderlo acondicionar, de poderlo transformar, nos da las posibilidades, o sea, sensiblemente nos deja unas huellas y las huellas que deja en últimas es: se pueden crear otros escenarios, se pueden crear en colectivo... Un colectivo que hace este tipo de cosas queda con otras maneras de relacionarse. Aquí ya empezamos a trascender esto de la música para llegar a otros ámbitos (Ent. 15:3).

Quiero también resaltar la postura crítica de uno de los entrevistados —quien ejerce funciones directivas en un proyecto grande—, cuestionando lo que considera un supuesto “buenismo” en la concepción del rol de la música y las artes en la sociedad. Se asume que estas son “buenas” o constructivas socialmente, *per se*, cuando existen innumerables ejemplos que demuestran que también pueden ser profundamente destructivas. En sus palabras:

... Yo creo que hoy hay también muchos ejemplos en la historia del arte en general y de la de las pedagogías en el arte, en que se pueden cometer cosas terribles... con el arte en las comunidades. Y la música, creo que es un terreno muy fértil para eso, porque en general el canon con el que nosotros los músicos hemos sido formados y los que hemos sido profesores ... seguimos funcionando con un canon en el que prima el aprendizaje como la transmisión de un conocimiento que además ratifica y sigue canalizando ciertos paradigmas de la práctica musical, fundamentalmente centroeuropea... Esas pedagogías que ratifican y se afianzan en ese canon pueden tener unos niveles importantes de alienación, de coartar, por ejemplo, posibilidades creativas y expresivas, que yo creo que es una de las variables más importantes que tiene el arte y que tendría que tener la pedagogía del arte. Y eso en la música es muy difícil porque los músicos hemos sido formados para aprender una historia... (Ent. 8:1).

Él menciona como ejemplo el Programa Nacional de Bandas del Ministerio de Cultura, que ha cobijado decenas de miles de beneficiarios en todo el país por medio de las Bandas-Escuela del PNM, pero también ha generado tensiones en las bandas municipales: los músicos, en su mayoría niños y jóvenes, se relacionan entre sí desde la competencia, más que de la solidaridad y cooperación, especialmente como resultado de la importancia de los concursos departamentales y nacionales (Rojas 2017). En general, estos cambios se deben a una tendencia a mostrar resultados rápidos y eficientes (Ent. 8:2), de forma coherente con el marco conceptual del desarrollo socioeconómico eurocéntrico y neoliberal (Escobar 2007). Las ideas subyacentes a este tipo de programas tienden a privilegiar una forma de musicar que se enfoca primordialmente en el campo presentacional más que en el participativo, poniendo por encima valores como el virtuosismo individual, las formas cerradas y las texturas claras. Esto puede entenderse como una contradicción a la idea de que el musicar es una práctica que fortalece los vínculos intersubjetivos (Turino 2008: 23-64).

Empoderamiento

En tercer lugar, la idea de que la participación en estos programas genera diversos tipos de empoderamiento es otra justificación de la centralidad de lo colectivo-participativo en estos programas. Sin embargo, es tema de debate, pues continúa siendo un reto en programas grandes, como la REMM, cuyo Equipo Social aún consideraba que el empoderamiento era algo que hacía falta fortalecer (Baker 2022: 57-66). Pero a pesar de la disonancia entre lo que dicen y hacen los educadores musicales, el empoderamiento es importante en el discurso. Las nociones de empoderamiento predominan especialmente entre músicos que trabajan o han trabajado en proyectos locales y comunitarios, frecuentemente con minorías étnicas (indígenas, afrocolombianos). Igualmente, se suele atribuir a las prácticas musicales colectivas la motivación para que los participantes hagan algo nuevo, expresen sus ideas o tomen roles protagónicos, lo que puede desencadenar en cambios positivos voluntarios a nivel individual (Ents. 6:9-10; 2:5), como menciona este entrevistado:

He percibido el cambio que genera la música en estudiantes que tienen problemas, digamos, familiares, o tienen problemas, por ejemplo, de consumo; yo me he encontrado mucho con esas situaciones y la música genera ese cambio porque le da la importancia que debe darle a los niños y a los jóvenes, los vuelve importantes, los vuelve como que son queridos por el contexto. Y son reconocidos si se pueden expresar por medio de la música, entonces eso genera un cambio que hace que inmediatamente ellos salgan y entiendan que ese camino no es el adecuado... Hace posible que el estudiante piense y pueda cambiar esa forma de ver el mundo a partir de solamente gustos y placeres (Ent. 2:5).

Esto se relaciona con la idea de que la música permite generar una voz propia, lo que puede contribuir a la autodeterminación y disminución de la vulnerabilidad (Ent. 16:2-3), o que la música y las artes pueden contribuir a la creación de proyectos propios (Ent. 18:1), pues

promueven la libertad de expresión (Ent. 7:5, 8-9). Sin embargo, una entrevistada enunció un fuerte contraargumento acerca de la práctica musical como libre expresión, pues su experiencia inicial como estudiante de clarinete en el Conservatorio Nacional de Música fue la de un modelo impositivo, individualista y de una normativa estricta, mas no de "libre expresión". Esta persona dice haber conocido la sensación de la libre expresión en la música luego de haberse cambiado al programa de Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional, más en línea con sus intereses (Ent. 7:4):

Yo te decía que en carne propia había vivido un contraste muy duro en mi formación. Para mí el contraste de pasar de una casi camisa de fuerza, que era lo que me proponía en ese momento el Conservatorio, a llegar a este espacio en donde el otro era importante, lo humano era importante, entrar en estas reflexiones de la sociedad, de lo comunitario, para mí fue, es muy... y comencé a disfrutar eso, en mí lo disfrutaba, decía: "Disfruto más estar aquí haciendo un ejercicio rítmico, de pronto más básico de lo que yo estaba haciendo encerrada en el cubículo estudiando técnica en clarinete" (Ent. 7:9).

Para algunos músicos, el discurso del empoderamiento va más allá y lo atribuyen a la capacidad de fortalecer el tejido social y de mantener cohesionadas a las comunidades (Ents. 18:1; 17:1). Esta solidez comunitaria aparece como prerrequisito de la idea de sostenibilidad de los programas, la cual se concibe como posible cuando existe la suficiente capacidad instalada (Ents. 7:11; 15:11-13). Algunos músicos-directivos incluso llegaron a conceptualizar la idea del empoderamiento como la restitución de derechos ciudadanos (sociales, políticos, culturales) (Ent. 9:1, 2) o como la generación de sujetos político-artísticos en capacidad de ejercer sus ciudadanías mediante procesos de creación y comunicación (Ent. 8:6). Como dijo un directivo de un programa grande en Bogotá:

... Una persona está, además de muchas cosas, entendiéndose a sí mismo, entendiendo al otro, [lo] que le genera unas capacidades de comunicación y convivencia muy poderosas. Y por supuesto con un elemento un poco más ulterior de todo esto, la construcción y el ejercicio de un tipo de ciudadanías, que yo creo que es lo más poderoso que puede pasar con el arte... la construcción de un tipo de sujeto político-artístico con unos tipos de pensamiento... (Ent. 8:6).

En relación con esto, algunos educadores de programas grandes recalcaron el discurso de que la creación/creatividad son fundamentales en los entornos de práctica musical colectiva que buscan construir espacios libres y seguros para los participantes. Empero, estos casos son excepcionales, pues la creatividad sigue siendo un reto recurrente en estos programas. Algunos músicos ven la creatividad como la posibilidad de crear algo nuevo, de expresar un sentir íntimo y personal, por tanto es fundamental en las metodologías integrales que buscan generar acciones sociales a través de la música (Ents. 8:3-6; 19:13, 13:3; 15:3). Los participantes no siempre llegan siendo creativos, pero es clave que se sientan libres para expresarse y puedan plasmar su emotividad en la práctica estética de la música.

B. Narrativas de horizontalidad: las diversidades y el cuidado mutuo

Las prácticas musicales colectivas y participativas son concebidas por estos músicos como mecanismo para validar e incitar valores democráticos de equidad e igualdad: la idea de que todos somos iguales y merecemos las mismas oportunidades. Esta noción permite explorar creencias, supuestos y convicciones de los educadores musicales sobre su práctica pedagógico-musical. En este corpus se articulan tres ideas: i) la importancia de los enfoques horizontales, dialógicos y de inclusión; ii) la sensibilidad e incorporación de saberes locales y étnicos; y iii) la intención de los educadores musicales de construir espacios seguros.

Enfoque horizontal y dialógico

Las narrativas sobre igualdad e inclusión son primordiales en las actividades misionales de muchos de estos proyectos, pero fueron sobre todo los facilitadores de músicas locales o regionales colombianas quienes más mencionaron el tema, pues trabajan con una orientación más comunitaria. Sin embargo, participantes de proyectos grandes como la FNB o el Programa Escolar de OFB, también lo nombraron. Una de las características de los programas grandes es su carácter vertical y su énfasis en la disciplina, por lo que el discurso de la igualdad tiene un sentido distinto: es un ideal abstracto y lejano que difícilmente se aplica, o no se aplica a todos. En general, el planteamiento reiterativo es que un enfoque horizontal y dialógico permite crear grupos en los que los participantes “se sienten iguales”, generan sentido de pertenencia y en los que el énfasis es construir relaciones de amistad (Ents. 20:9-10; 5:4-5; 6:7; 2:12; 19:8-9; 18:5, 6). Como narra un educador de una escuela municipal en Tolima, construir este sentido de igualdad es tarea delicada:

[...] Hablando de vulnerabilidad, uno lo que hace es entender, o sea, uno no puede ser ni el psicólogo ni puede ser quien aconseje, ni direcciona, pero por medio de la música, reconocerlo, reconocer ese ser y lo que puede aportar. Y eso hace que el grupo se pueda volver homogéneo y que no existan diferencias. Eso es lo que debe uno hacer de estos procesos porque puede ser un arma de doble filo. Entonces todo mundo empieza a señalar, “Ay, el que no canta”, o el que no toca, o el o el que no se viste bien, o el negro, por ejemplo... Entonces empezar a identificar esos estudiantes desde ese punto de vista, eso no puede ser. Yo en ese aspecto soy cuidadoso hasta de la música que voy a enseñar... (Ent. 2:12).

O como nos cuenta un productor musical que hace trabajo de campo con poblaciones rurales indígenas y afrocolombianas:

El trato con las personas siempre es a pares. Nunca, por más de que ellos... porque las personas normalmente cuando dicen: “no, es que él viene de la ciudad, él es el que sabe, él es el que la tiene clara”, pues no, es un trato de pares. Yo también voy a aprender de ellos, voy a compartir (Ent. 18:5).

Estos espacios plantean grandes retos a nivel pedagógico, como por ejemplo la idea de incluir en una misma actividad a estudiantes avanzados con estudiantes menos hábiles para nivelarlos e incentivar la colaboración: que uno enseñe y guíe al otro (Ents. 21:8-10; 11:5; 2:14; 19:12). Esta misma idea se expresa en la práctica de mantener en un grupo a todos los beneficiarios —incluyendo a aquellos con habilidades diversas, en situación de abuso de sustancias, mujeres, adultos mayores, víctimas del conflicto armado— lo que puede representar impacto positivo en la motivación del grupo participante (Ent. 6:6-11).

Saberes locales y étnicos

Más de 40% de los educadores musicales resaltaron la importancia de la sensibilidad, reconocimiento e incorporación de saberes étnicos y locales para una buena práctica orientada hacia la acción social. En este sentido, los saberes subalternos y “Otros”, tanto musicales como socioculturales, en general, se posicionan de forma alternativa, y a veces opuesta, a prácticas canónicas de la educación musical centroeuropea, las cuales predominan en proyectos grandes en Colombia. Desde esta perspectiva, para los profesionales de programas con énfasis territorial, los entornos sensitivos e incluyentes hacia la diversidad étnica y cultural de Colombia son esenciales para la construcción de espacios seguros para los niños, adolescentes y jóvenes (Ents. 9:13; 8:5; 17:1, 4; 13:7-8; 15:4-5, 7-9). Esta idea encuentra fundamento en el planteamiento de que, como mencionaba el facilitador de un programa afrocolombiano rural pequeño, las

expresiones culturales locales ya cumplían funciones de cohesión y aglutinación social antes de que iniciaran los proyectos (Ent. 16:10, 5). Ejemplos de esto son las músicas de bullerengue en zonas rurales de la Costa Caribe, o los arrullos y músicas de marimba en el Pacífico Sur, por mencionar algunos ejemplos. Al respecto, esto dijo un músico-directivo de una organización mediana en Chocó:

Mira, las músicas nuestras en el Pacífico colombiano son músicas que nosotros tenemos, músicas vivas o expresiones vivas. Es decir que ellas, a pesar de que se mantienen por legado de tradición o de generación en generación, ellas se mueven; eso es dinámico. Yo puedo cantar un tema ahorita y llega a Istmina, a Condoto, a Buenaventura y alguna frase o alguna intención le van a cambiar cada vez que vaya trasmitiéndose ... entonces eso permite es que se enriquezca. Uno puede encontrar cincuenta o sesenta versiones de Kilele... vas encontrando eso porque las van enriqueciendo y según el contexto van metiendo términos propios. Es como un museo vivo que está cambiando todo el tiempo. Y eso es una ventaja, no como otras obras que se escriben o se transcriben y hay que ponerle exactamente como están allí, como si el tiempo no hubiera pasado o como si las personas no las intervinieran (Ent. 17:8-10).

Una miembro del equipo del programa Expedición Sensorial del Ministerio de Cultura — que trabaja con prácticas artísticas, incluida la música, en los municipios PDET, los más afectados por el conflicto armado— mencionó dos acciones importantes en relación con los saberes locales en la implementación de proyectos: i) el foco en las necesidades locales manifestadas por miembros de la comunidad, y ii) el fortalecimiento de capacidades locales ya existentes (Ent. 17:8-10):

Entonces hemos llegado a hacer un primer proceso de reconocimiento de activos culturales en territorio. Cada vez que llegamos a una subregión siempre se hace un levantamiento de activos culturales... que hay tantos maestros tradicionales en música, que hay tantos luterios, que hay tantas maestras cocineras y así más o menos... Ya hay un levantamiento, ya viejito, del 2016 de Montes de María, otro de Catatumbo, otro de Pacífico Medio y otro de Pacífico Frontera Nariñense... Entonces decimos, “bueno, nos vamos a hacer un trabajo con los maestros sabedores de música de Montes de María”. Y fue cuando hicimos [el CD] *Maestros Juglares de Montes de María*, recogimos información en terreno a través de un proceso de investigación, grabamos las músicas de muchos de esos maestros, hicimos una curaduría, hicimos un libro con todos ellos e hicimos un disco, que fueron quince temas. Ese mismo modelo lo usamos también en Catatumbo, o sea, los modelos se van de una subregional a otra (Ent. 15:7-8).

Refugios o “espacios seguros”

Una tercera idea arraigada en este marco narrativo, especialmente entre educadores musicales de programas grandes, es aquella de que los programas musicales, o incluso el centro musical como tal (Ent. 11:12-13), deben funcionar como refugio o espacio seguro para ellos (Ents. 14:3; 7:5). Esto en el entendido de que se trabaja con población en condiciones de desventaja o vulnerabilidad, especialmente niños y jóvenes. Algunos músicos mencionan que el foco de su carrera es atender a otros sin juicios de ningún tipo (Ent. 3:10-11), generando de esta forma un ambiente de igualdad que permita la libre expresión y en el que se prevengan de forma proactiva los maltratos, discriminaciones, juicios y exclusiones. Por esto, algunos entrevistados mencionaron que activamente evitan temas que puedan ser disparadores de emociones fuertes, por ejemplo, aquellos relacionados con experiencias traumáticas (Ent. 2:13), aunque otro músico explicó que dichos temas se pueden tratar cuando hay consenso entre el grupo y el tratamiento es suave y cuidadoso (Ent. 16:10-12).

A pesar de esto, una entrevistada elaboró críticas y reveló tensiones importantes en torno a la idea de que las artes y la música son deseables en contextos de violencia profunda y descomposición social:

Era llegar, y estos dilemas, porque a Ovejas llegaba mucho desplazado; a mí me tocaron las matanzas en los Montes de María, terribles, de llegar al pueblo, al parque central del pueblo y encontrar los chiquillos, allí las familias, “me acaban de matar [a algún familiar]...”, pues era el drama, y en muchos momentos yo no pude entrar a esos municipios porque estaban en toma [armada]. A mí me sacaron de varios de ellos, me pararon varias veces en el monte; a mí me fue muy bien porque siempre decían: “con la cultura no nos metemos”, pero era muy fuerte. Entonces, era un dilema, yo decía: “Yo cómo vengo aquí a decirle a estas personas, que les acaban de matar a todo el mundo, que no tienen dónde pasar la noche, que están muertas del susto, que lo que tienen que hacer es ponerse a cantar y a bailar. Era un contrasentido muy fuerte, era una lucha interna muy dura” (Ent. 7:9-10).

Por esto, es importante relativizar la idea de que las actividades musicales y el grupo con quien se practican son necesariamente un refugio que protege de la vulnerabilidad social. Además, los entornos de las prácticas musicales colectivas también han mostrado evidencias de la prevalencia de fuertes abusos, tanto en el ámbito de la educación musical (Ángel 2020), como de los proyectos musicales orientados a la acción social, empezando por El Sistema (Baker y Cheng 2021). Entonces, no es “la música por la música”, sino que esta requiere de orientación conceptual y el acompañamiento de otras actividades para hacer efectiva la acción social (Ent. 13:3). En áreas donde el conflicto armado es intenso, la población suele no confiar o participar en proyectos o actividades institucionales, incluyendo los proyectos musicales (Ent. 4:3). Esto me comentó un educador musical de la Fundación Batuta:

Con la población víctima ha sido difícil porque es una población muy marcada, por supuesto con unas problemáticas sociales muy complejas, humanas, digamos... Entonces como que hay una caída de credibilidad, incluso sobre el sentido de vida mismo, porque está marcado, justamente porque a muchos integrantes de las familias les ha quitado alguno de sus seres queridos en unas situaciones en muchos casos muy trágicas. Entonces, no es fácil generar ese resarcir, digamos, en ellos. Entonces ahí ya hay una situación de reto, más que una dificultad. Entonces, en algunos casos, a pesar de la oportunidad que se está brindando de formación, pues obviamente hay otras necesidades vitales básicas de la población, como el sustento, como las de alimentación, de vivienda y de salud (Ent. 19:10).

Esta idea, esencial en el contexto colombiano, enlaza el tema de las narrativas de igualdad con el siguiente, directamente relacionado los roles de la música para la acción social en el conflicto armado.

C. Lugares complejos de la música con orientación social en el conflicto armado

La ubicuidad del conflicto en Colombia explica que aparecieran narrativas relacionadas en las entrevistas sobre la acción social por medio de la música. En más de un tercio de las entrevistas aparecen dos temas fundamentales en este sentido: i) la pregunta acerca de si la música puede prevenir la participación de niños y jóvenes en el conflicto armado, y ii) si, al contrario, la música no hace nada o, incluso, incita a la participación en el conflicto. En este sentido, es clave tener en cuenta cómo las narrativas institucionales desde mediados de la década de 1990 han enfatizado la instrumentalización de la música como antídoto a la violencia sistemática, resultado de décadas de conflicto armado interno.

Algunos entrevistados de proyectos locales de músicas afrocolombianas aseguran que las prácticas colectivas juegan un papel importante en los proyectos musicales para mantener a niños y jóvenes alejados del conflicto. Esta postura se sustenta en parte en la idea de que, por la

falta de oferta educativa, deportiva, recreativa y cultural en comunidades empobrecidas, el tiempo libre de niños y jóvenes se considera un factor de riesgo. Cuando el ocio no es edificante y no se aprovecha con actividades socialmente productivas, se piensa que puede ser dañino para el desarrollo de niños y jóvenes, pues estos se vuelven más propensos a deambular y exponerse a malas compañías, o terminar reclutados en pandillas u otros grupos ilegales (Ents. 5:6; 9:10-11; 16:8-9; 17:13). Esta idea es una herencia de la lógica decimonónica, desde la cual se consideraba la música como parte del ocio edificante de las clases sociales “civilizadas” (Velásquez 2019, Torres 2019).

Sin embargo, una narrativa constante en buena parte de las entrevistas es la idea de que la música *per se* no es la que previene la participación en grupos armados, sino que la música debe acompañarse de valores, orientaciones y prácticas específicas como las que aquí se mencionan para lograrlo: entornos colectivos, inclusivos, participativos, y donde se privilegien relaciones de cuidado y diálogo que permitan la construcción de identidades y comunidades de práctica.

Incluso, un grupo de cinco entrevistados expuso la idea de que la música solo llega hasta cierto punto y que no es una garantía para evitar el involucramiento en el conflicto armado. De hecho, la práctica de la música no es contradictoria con la idea de participar en la guerra. Al fin y al cabo, la música no es ni “buena”, ni “mala”. En especial, algunos músicos criticaron abiertamente aquella famosa idea de José Antonio Abreu, fundador de El Sistema, según la cual un niño que empuña un instrumento musical no empuña un arma (Ent. 1:4-5; 9:10, 12; 13:3). Esta idea ha sido utilizada como un eslogan en innumerables programas desde que fue reiterada en varias oportunidades por el entonces presidente Álvaro Uribe Vélez como estrategia retórica de instrumentalización de la música en la política pública.⁶ Irónicamente, un músico-directivo de un programa grande en una ciudad principal me dijo que algunos de sus estudiantes “empuñan los dos” (Ent. 1:4-5). Otra persona, de un programa local de músicas tradicionales en una ciudad intermedia, critica esta misma idea al recordar un encuentro suyo con la guerrilla en una zona rural y cómo uno de los milicianos, quien había sido estudiante suyo, la calmó y le aseguró que no le iba a pasar nada (Ent. 9:10, 12). Esta facilitadora considera que, de hecho, los buenos músicos que participan en los programas suelen ser más apetecidos por los grupos armados, pues son inteligentes y astutos: “yo veo y notaba mucho en el año 2005 que a los niños que les iba mejor en la música eran los que más les pedían que estuvieran involucrados en el conflicto” (Ent. 9:10).

El tema de las prácticas musicales dentro de grupos armados en Colombia (y el mundo) es materia de investigación y la literatura sugiere que la música en sí misma no es un instrumento de paz u otras acciones constructivas, sino más bien una fuerza social, la cual puede servir para generar capital social que se puede orientar o para incitar al conflicto o para la construcción de paz (Quishpe, Bolívar y Malagón 2020; Turino 2008; Rincón 2009). Por esto, algunos entrevistados resaltan que el diseño de la metodología —el cómo se planean e implementan los proyectos— es el tema principal que requiere reflexión y delicadeza, pues de este dependen las acciones y sus resultados (Ent. 15:1).

4. Reflexiones sobre la música, la acción social y el (post)desarrollo

Investigadores como Miñana, Ariza y Arango (2006) conciben el principio fundamental de estas prácticas como una paradoja consecuencia de la reforma neoliberal al estado colombiano con la Constitución de 1991, a partir de la cual se promulgaron nuevas leyes de cultura, pluriétnicas y participativas, mientras al mismo tiempo se recortaron los presupuestos generales de cultura. El principio de esta lógica mercantil es, en primer lugar, la descentralización y la idea que las

⁶ Intervención de Álvaro Uribe Vélez en Consejo de Gobierno en el municipio de Moñitos (Córdoba), en 2004. <https://alvarouribevelez.com.co/si-un-joven-toca-un-instrumento-jamas-tocara-un-arma/> [acceso: 10 de enero de 2022].

regiones son “libres” de financiar sus programas, pero simultáneamente, que estos programas deben instrumentalizar el arte y la música para atender a los ciudadanos más vulnerables. Es la misma orientación que Geoff Baker encuentra en su análisis de El Sistema (2014) o la REMM (2022), en la que el valor agregado es la inclusión de los menos favorecidos. En este canon, un supuesto importante es que la praxis musical colectiva es el vehículo para transformar al individuo y a la sociedad por medio de la música; y esta idea se ha implementado en programas grandes a través de ensambles del canon clásico europeo: ensambles de iniciación, coros, bandas y orquestas sinfónicas, principalmente.

Estas instituciones musicales orientadas hacia la acción social inevitablemente buscan intervenir y atender necesidades o carencias construidas desde lugares de privilegio, a veces con métodos determinados de forma unilateral y no siempre reconociendo los saberes locales. En este sentido, podemos concebir estos proyectos grandes de acción social por medio de la música como proyectos que responden a las lógicas del desarrollo. Estas intervenciones son posibles gracias a grandes aparatos institucionales que permiten ejecutar las transformaciones planeadas y que operan mediante dos mecanismos, la profesionalización y la institucionalización, excluyendo a veces los saberes, voces y necesidades de las comunidades participantes (Escobar 2007). Por esto, Aparicio y Blaser hacen una crítica profunda a la manera como desde la tecnocracia moderna y neoliberal es difícil acceder a las epistemologías locales de la transformación sin una conciencia social, histórica, política y cultural que reconozca los saberes “subyugados” en toda su complejidad, incluyendo su intencionalidad emancipatoria (Aparicio y Blaser 2008).

Sin embargo, en los proyectos construidos desde las lógicas comunitarias y con *loci* de agencia más cercanos a lo local, a los intereses propios y a los procesos de autodeterminación, esta lógica desarrollista se desdibuja y los procesos podrían articularse con lo que Arturo Escobar denomina acciones de (post)desarrollo. Escobar se refiere a aquellas iniciativas que buscan descentrar la noción canónica de desarrollo, construyendo sentidos más allá de la mirada occidental y revalorando las culturas y saberes vernáculos, resaltando también el valor de las personas del común tanto como de los expertos, y reconociendo las luchas históricas de los movimientos sociales de base como formas para avanzar la consecución de las reivindicaciones sociales y políticas de las comunidades (Escobar 2007).

Esta mirada, antropológica y culturalista en esencia, nos obliga a pensar por medio de dos conceptos fundamentales: i) la música y las artes como parte del todo holístico que es la cultura, y ii) la idea de que la diversidad cultural es un elemento fundamental que determina el funcionamiento de algunas de estas prácticas. Entonces, es válido preguntarse por los sentidos y significados que se le da en estos programas al concepto de “música” o, incluso más pertinente aún, al de práctica musical. Recordemos que no todas las culturas entienden lo mismo por la idea de música, o resaltan de ella los mismos elementos, y que, de hecho, en muchas sociedades rurales e indígenas de América Latina y el mundo ni siquiera existe un vocablo que denomine de forma genérica a aquello a lo que nosotros nos referimos como música (Cross y Morley 2010:66; Nettle 2014; Miñana 2009).

Los sesgos coloniales que no reconocen esto llevan a asumir irreflexivamente desde lugares de privilegio que las prácticas musicales colectivas son las prácticas canónicas de la educación musical clásica europea. Sin embargo, programas de base, participativos y con enfoque local son cada vez más abundantes y su capacidad de agencia es cada vez mayor a nivel institucional. Por ejemplo, los festivales de músicas tradicionales han crecido enormemente desde la década de 1980 y se han convertido en verdaderos circuitos culturales y mercados de músicas tradicionales, que antes no existían. La diversidad de las culturas locales es cada vez más palpable en los ámbitos de consumo masivo y estas prácticas son incluidas con frecuencia en los programas municipales y regionales de música. Empero, es interesante considerar cómo la financiación de estos programas muchas veces depende de fondos provenientes de ONG nacionales e internacionales. Esto, de cierta forma, es paradójico, teniendo en cuenta que dicho sector representa la privatización global de la función pública, resultado de la reducción neoliberal del Estado.

A pesar de esto, existen ejemplos claros de esta diversidad epistémica en la música y de cómo esta afecta las ideas y prácticas de distintos tipos de programa en Colombia, tal y como expuse arriba en el punto 3A, acerca de la transversalidad de la praxis colectiva como célula esencial de la música con orientación social. Si bien los datos muestran que esta es la idea más recurrente en todo el corpus para explicar el impacto potencial de la música a nivel social, es también evidente que existe una mayor tendencia en los educadores de proyectos grandes o canónicos a concebir la música como una actividad que ocurre en ensambles que son parte de proyectos específicos. Es decir, los contextos y comunidades de práctica están enmarcados dentro de proyectos que suelen ser intervenciones desde afuera, institucionales. Si dichos proyectos no existieran, probablemente esos ensambles tampoco existirían en estas comunidades. Estas intervenciones se sustentan en una visión de la música que privilegia su capacidad primordialmente como sonido, y asumen que este sonido debe representarse con repertorios y formatos, en su mayoría foráneos, que se consideran como “universales”.

Para los músicos de proyectos pequeños o subalternos, sin embargo, quienes tienen mayor tendencia a emplear técnicas, ensambles y repertorios locales, étnicos o tradicionales, la música es concebida como práctica social —con otros sentidos más allá de la producción de sonido—, la cual hace parte de una historia común, una memoria colectiva y una tradición. Año tras año se renueva el ciclo ritual en el que ciertas músicas, asociadas a contextos bailables o participativos, son interpretadas para acompañar las fiestas locales. Si bien los proyectos permiten potenciar estas prácticas locales y su importancia patrimonial y comunitaria, probablemente sus procesos de producción, consumo y construcción de sentido podrían perdurar más allá de los programas o proyectos. A pesar de los agentes de cambio clásicos en los estudios de las tradiciones populares, como la modernización y la industrialización, estas músicas suelen adaptarse, transformarse, y reinventar su vigencia de diversas maneras. Esta es una visión distinta de la música, una visión culturalista, una visión performativa, que entiende la música como sonido, pero también como práctica social, como auralidad y como universo simbólico (Merriam 1964, Ochoa-Gautier 2015), parte del devenir socio-histórico y cultural de los pueblos. La música no siempre hace parte solamente del mundo de lo performático, de lo teatral o de lo escenificado, sino que también está inserta en el continuo de la vida social y sus representaciones, en la actuación de lo discursivo, en lo performativo (Butler y Lourties 1998 [1990], Madison 2010), o lo que Christopher Small (1998) denomina “musicar”.

Por esto, aunque los discursos acerca de igualdad y horizontalidad dentro de las comunidades de proyectos musicales (sección 3B) están claramente orientados hacia el reconocimiento de la diferencia y el respeto a los principios de inclusión, la construcción de identidades y alteridades se manifiesta de forma diferencial en los distintos tipos de programa. En todo caso, es claro que los educadores siempre buscan que sus contextos de práctica sean espacios seguros para los participantes, lo que se logra, en parte, atendiendo sus necesidades diversas. Este ejercicio obliga a conceptualizar la diversidad y la otredad como parte de los programas de educación musical con objetivos sociales en Colombia. Así, los educadores entrevistados vinculados a proyectos grandes canónicos suelen privilegiar variables socioeconómicas para caracterizar la otredad de las poblaciones con quienes trabajan, mientras que en proyectos pequeños y de orientación local se privilegian categorías de lo étnico y lo cultural. De esta forma, en los programas de la FNB son primordiales los indicadores de clase social, desplazamiento forzado o condición rural o urbana, que por cierto revelan condiciones de vulnerabilidad de manera directa y cuantificable. En cambio, en proyectos como los de la Asociación Cultural para las Investigaciones Culturales del Chocó (ASINCH) o la Fundación Pacificarte, los indicadores de etnia (afrocolombiano) y cultura (Pacífico colombiano) son centrales para dar cuenta de las poblaciones atendidas, sus necesidades y las posibles orientaciones de las acciones a implementar.

5. Observaciones finales

Una visión emancipatoria, transformadora y radical de la acción social por medio de la música sería aquella en la que se cuestionen todas las formas de centro y autoridad, con una posición política gestionada desde la base. Una visión de este estilo permite imaginar mundos posibles, más allá de las relaciones capitalistas de producción económica y simbólica, tanto en el mercado como a nivel de gasto público, y operar más en línea con posicionalidades diversas. El 28 de junio de 2022 se hizo público en Colombia el informe final de la Comisión de la Verdad, en el que se revela que más del 80% de casi medio millón de muertos del conflicto armado han sido civiles y, la mayoría de ellos, campesinos pobres. También por esto, un *locus* de agencia desde abajo y gestionado colectivamente puede ser más democrático y eficiente en experiencias políticas y sociales de base.

Empero, estos programas comparten varios elementos básicos de su práctica, su filosofía y su orientación conceptual. Por ejemplo, los temas de empatía, igualdad, relaciones de amistad y empoderamiento son comunes a programas de todos los tipos y esto muestra intereses y direcciones generales en este ámbito, aunque arriba discutimos que esto no se refleja de manera uniforme en la práctica. El potencial de poder social de la música, como dice un directivo entrevistado de la OFB, también está en reconocer los sesgos y planear acciones en línea con reformas conscientes y reflexivas desde la política pública, lo que es una oportunidad importante para construir y avanzar en los esfuerzos pedagógicos y musicales que resuenen y contribuyan con las realidades del contexto colombiano. Por esto, las reflexiones en este campo apoyan procesos necesarios de pensamiento y teorización que se pueden transformar en diversos tipos de implementación o praxis, tanto desde la autonomía, como desde la política pública y la institucionalidad.

BIBLIOGRAFÍA

ABRAHAMS, FRANK

2007 "Critical pedagogy in the community music education programmes of Brazil", *International Journal of Community Music*, 1/1, pp. 117-126. DOI: https://doi.org/10.1386/ijcm.1.1.117_0

ÁNGEL, SANTIAGO

2020 "Acoso sexual en la orquesta: decenas de mujeres denuncian a universidades de Antioquia", emisora radial *La FM*, 24 de junio. Disponible en: <https://www.lafm.com.co/colombia/acoso-sexual-en-la-orquesta-decenas-de-mujeres-denuncian-universidades-de-antioquia> [acceso: 8 de julio de 2022].

APARICIO, JUAN RICARDO Y MARIO BLASER

2008 "The 'Lettered City' and the Insurrection of Subjugated Knowledges in Latin America", *Anthropological Quarterly*, LXXXI/1 (invierno), pp. 59-94. DOI: 10.1353/anq.2008.0000

ARBELÁEZ, DORIS

2015 "La tradición del arpa llanera en el Torneo Internacional del Joropo (Villavicencio, Colombia): continuidad, invención y transgresión", *Ensayos: Historia y teoría del arte*, XIX/29 (julio-diciembre), pp. 71-93.

BAKER, GEOFFREY

2014 *El Sistema: Orchestrating Venezuelas Youth*. Oxford: Oxford University Press. DOI: <https://doi.org/10.1093/ml/gcv082>

2022 *Replanteando la acción social por la música: la búsqueda de la convivencia y la ciudadanía en la Red de Escuelas de Música de Medellín*. Cambridge: Open Book Publishers. DOI: <https://doi.org/10.11647/OBP.0263>

BAKER, GEOFFREY WILLIAM CHENG

2021 "El abuso sexual en el sistema de orquestas juveniles de Venezuela, un 'secreto a voces', por fin quedó al descubierto." *Washington Post*, 30 de mayo. Disponible en: <https://www.washingtonpost.com/es/post-opinion/2021/05/30/venezuela-yotecreovzla-abuso-sexual-el-sistema-orquestas-juveniles-metoo/> [acceso 5 de julio de 2021].

BLANCO ARBOLEADA, DARÍO

2005 "La música de la costa atlántica colombiana transculturalidad e identidades en México y Latinoamérica", *Revista Colombiana de Antropología*, XLI, pp. 171-203.

BUTLER, JUDITH Y MARIE LOURTIÉS

1998 [1990] "Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista", *Debate Feminista*, XVIII, pp. 296-314. DOI: <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1998.18.526>

CORTÉS, JAIME

2004 *La música nacional popular colombiana en la colección Mundo al Día (1924-1938)*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

CROSS, IAN E IAIN MORLEY

2010 "The evolution of music: Theories, definitions and the nature of the evidence", *Communicative Musicality: Exploring the Basis of Human Companionship*. Stephen Malloch y Colwyn Trevarthen (editores). Oxford: Oxford University Press, pp. 61-81.

DNP (DEPARTAMENTO NACIONAL DE PLANEACIÓN)

2006 "Documento Conpes 3409. Lineamientos para el fortalecimiento del Plan Nacional de Música para la Convivencia". República de Colombia. Disponible en: <https://colaboracion.dnp.gov.co/CDT/CONPES/Econ%C3%B3micos/3409.pdf> [acceso: 18 julio 2021]

ESCOBAR, ARTURO

2007 "Post-development as concept and social practice". *Exploring Post-development: Theory and Practice, Problems and Perspectives*. Aram Ziai (editor). Londres: Routledge, pp. 18-31. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203962091>

GALINDO PALMA, HUMBERTO

2012 "Tradición y presencia femenina en la construcción musical de región: mujeres en la música del Tolima", *Mujeres en la Música en Colombia: el Género de los Géneros*. Carmen Millán y Alejandra Quintana (editoras). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, pp. 173-192.

GODT, IRVING

2005 "Music: A practical definition", *The Musical Times*, CXLVI/1890 (primavera), pp. 83-88. DOI: <https://doi.org/10.2307/30044071>

HEMSY DE GAINZA, VIOLETA

1999 *La iniciación musical del niño*. Buenos Aires: Ricordi.

ISAZA, ALEJANDRA

- 2014 "The Musical Construction of the Nation. Music, Politics and State in Colombia 1848 – 1910". PhD Thesis. University of Manchester, School of Arts, Languages and Cultures.

MADISON, D. SOYINI

- 2005 "Introduction to Critical Ethnography: Theory and Method", *Critical Ethnography: Methods, Ethics, and Performance*. D. Soyini Madison (editor). Thousand Oaks: Sage, pp. 1-16. DOI: <https://doi.org/10.4135/9781071878965>
- 2010 *Acts of activism: Human rights as radical performance*. Cambridge University Press. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511675973>

MERRIAM, ALAN

- 1964 "The study of ethnomusicology", *The Anthropology of Music*. Evanston (Illinois): Northwestern University Press, pp. 3-16.

MIGNOLO, WALTER D.

- 1999 "I am where I think: Epistemology and the colonial difference", *Journal of Latin American Cultural Studies*, VIII/2, pp. 235-245. DOI: <https://doi.org/10.1080/13569329909361962>

MIÑANA, CARLOS

- 1997 "Los caminos del bambuco en el siglo XIX", *A Contratiempo. Revista de Música en la Cultura*, IX/1, pp. 7-11.
- 2009 "Investigación sobre músicas indígenas en Colombia. Primera parte: un panorama regional", *A Contratiempo. Revista de Música en la Cultura*, XIII, pp. 1-53.

MIÑANA, CARLOS, ALEJANDRA ARIZA Y CAROLINA ARANGO

- 2006 "Formación artística y cultural: ¿arte para la convivencia?", Ponencia en *VII Encuentro para la promoción y difusión del patrimonio inmaterial de países iberoamericanos*. Caracas (Venezuela), 17 al 22 de octubre. Disponible en: https://www.humanas.unal.edu.co/red/files/3012/7248/4191/Articulos-Formacion_convivencia_Minana.pdf [acceso: junio 8 de 2023]

NETTL, BRUNO

- 2014 [2001] "Music", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford: Oxford University Press. DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40476>

OCHOA-GAUTIER, ANA MARÍA

2015. *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*. Durham (North Carolina): Duke University Press. DOI: <https://doi.org/10.1215/9780822376262>

QUISHPE, RAFAEL, INGRID BOLÍVAR Y LAURA MALAGÓN

- 2020 "Entre Fusiles y Acordeones: Base de Datos de La Música de Las FARC - EP (1988-2018)". Proyecto de la Convocatoria 2018: Estudios Exploratorios, Prácticas para construir la paz. Bogotá: Instituto Colombo-Alemán para la Paz (Capaz). Disponible en: https://www.instituto-capaz.org/portfolio_page/2018-entre-fusiles-y-acordeones/ [acceso: 7 junio de 2013].

RINCÓN, OMAR

- 2009 "Narco.estética y narco.cultura en Narco.lombia". *Nueva Sociedad*, CCXXII (julio-agosto), Politics Collection, pp. 147-163.

ROJAS, JUAN SEBASTIÁN

- 2017 "El Patrimonio Cultural Inmaterial en Colombia como Política de Estado: El Caso del Concurso Nacional de Bandas". *Encuentros* XV/3, pp. 212-224.
- 2021a "Música para la transformación social en Colombia. Logros y retos en el siglo XXI". Conferencia para la Cátedra Europa 2021, Universidad del Norte, 19 de octubre.
- 2021b "The social impact of making music (SIMM) in Colombia: Meanings and practices in a postcolonial Latin American nation." Research Speaker Series, Department of Music. University of Sheffield, 23 de abril.

2021c "Towards a characterization of the SIMM field in Colombia: Grassroots organizations and national programs." 5to *SIMM-Posium*. Session 7: Research on social music projects in the Global South (1). Social Impact of Making Music (SIMM) Research Platform, 2 de marzo.

ROJAS, JUAN SEBASTIÁN Y AN DE BISSCHOP

2021 "Researching music and societal impact: the importance of political awareness". Ponencia en 6° *SIMM-Posium*. Social Impact of Making Music (SIMM) Research Platform, 2 de noviembre.

ROJAS, JUAN SEBASTIÁN E IAN T. MIDDLETON

2024 "Músicas para una paz positiva: empatía, confianza y cooperación en la costa caribe colombiana", *El sonido que seremos: historias y prácticas musicales en Colombia*. Sergio Ospina Romero y Rony Torres López (editores). Bogotá: Universidad de Los Andes, pp. 423-454. DOI: <http://doi.org/10.51573/Andes.9789587987089.9789587987096.9789587987102>

SILÉZAR, JORGE ALBERTO

2016 "El Programa Orquestal en la Península de Nicoya. Creación de un programa de educación musical, orientado hacia el desarrollo de las potencialidades de los niños y jóvenes de la Península de Nicoya, Puntarenas". *Revista Pensamiento Actual*, XVI/ 27, pp. 237-258. DOI: <https://doi.org/10.15517/pa.v16i27.27502>

SLOBODA, JHON, GEOFFREY BAKER, SARI KARTTUNEN, ALESSANDRO MAZZOLA, JUAN SEBASTIÁN ROJAS, ANEMONE VAN ZIJL, AN DE BISSCHOP, HEIDI WESTERLUND Y GLORIA ZAPATA RESTREPO

2020 "Music for social impact: An overview of context, policy and activity in four countries, Belgium, Colombia, Finland, and the UK", *Finnish Journal of Music Education*, XXIII/1 & 2, pp. 116-143.

SMALL, CHRISTOPHER

1988 *Musicking: The meanings of performing and listening*. Middletown (Connecticut): Wesleyan University Press. DOI: <https://doi.org/10.1080/1461380990010102>

TORRES, RONDY

2019 "Las miradas cruzadas en la ópera. Reflexiones sobre cuerpo e identidad en Bogotá en el siglo XIX". *Cuadernos de Música Iberoamericana*, XXXII, pp. 245-268. DOI: <https://dx.doi.org/10.5209/cmib.65537>

TURINO, THOMAS

2008 *Music as Social Life. The Politics of Participation*. Chicago: Chicago University Press.

VELÁSQUEZ, JUAN FERNANDO

2019 "Entre la disciplina y la transculturación sonora: apuntes para una historia de las bandas en Colombia durante la Hegemonía Conservadora (1886-1930)", *Bandas de música: Contextos interpretativos y repertorios*. Nicolás Rincón Rodríguez y David Ferreiro Carballo (editores). Granada: Libargo, pp. 195-220.

Entrevistas

Las entrevistas fueron realizadas en línea por medio de Google Meet debido a las restricciones por la pandemia del COVID-19 en los países participantes del proyecto MFSI.

Entrevista 1. S1. 24 de mayo de 2021.

Entrevista 2. E4. 24 de junio de 2021.

Entrevista 3. S61. 12 de julio de 2021.

Entrevista 4. S57. 31 de julio de 2021.

Entrevista 5. S189. 16 de abril de 2021.

Entrevista 6. E3. 22 de junio de 2021.

Entrevista 7. E8. 9 de septiembre de 2021.

Entrevista 8. S151. 2 de julio de 2021.

Entrevista 9. S191. 17 de junio de 2021.

Entrevista 10. S95. 1 de junio de 2021.

- Entrevista 11. S17. 23 de junio de 2021.
- Entrevista 12. S11. 1 de julio de 2021.
- Entrevista 13. E9. 23 de septiembre de 2021.
- Entrevista 14. S132. 13 de julio de 2021.
- Entrevista 15. E10. 8 de octubre de 2021.
- Entrevista 16. E5. 14 de julio de 2021.
- Entrevista 17. E7. 30 de agosto de 2021.
- Entrevista 18. E6. 30 de agosto de 2021.
- Entrevista 19. S19. 8 de julio de 2021.
- Entrevista 20. S186. 9 de abril de 2021.
- Entrevista 21. E2. 12 de abril de 2021.

Voces y cuerpos disruptivos: Hacia una comprensión de la escena repa-reguetonera cubana

Disruptive Voices and Bodies: Toward an Understanding of the Cuban Repa-Reggaeton Scene

por

Ligia Lavielle Pullés
Universidad de Oriente, Cuba
ligia.lavielle@gmail.com

Paolo S. H. Favero
Universidad de Amberes, Bélgica
paolosh.favero@uantwerpen.be

Resumen

Uno de los fenómenos sociomusicales más influyentes del panorama contemporáneo, popular y cultural de América Latina y el Caribe se origina con el auge de géneros conocidos como música urbana. En Cuba, el influjo del reguetón, el *trap* y, recientemente el conocido “reparto” es notable y se extiende cada vez más a disímiles sectores etarios. Desde las postrimerías del siglo XX el tema ha suscitado discusiones acerca de su origen, hermanamiento con la industria musical, el rol de las mujeres como temática o creadoras así como las características de géneros como el reguetón. Sin embargo, no ha sido muy abordada la dinámica de participación y creación de todos los agentes que generan esta actividad sociomusical. Al respecto, hemos comprendido que adoptar el concepto post-subculturalista de escena aporta comprensión hacia las relaciones entre consumidores, distribuidores, creadores/productores y en general todos los que la integran. Nuestro trabajo toma forma desde los campos de la sociología de la música y la etnografía para diseccionar las partes componentes de lo que denominamos escena repa-reguetonera en una de las ciudades más importantes de Cuba. La mirada microsocia nos ayudó a entender cómo organizan el trabajo y tener acceso a sus ideologías, intereses y dimensiones translocales. Del mismo modo, hemos explorado cómo le han influido fenómenos macrosociales (como la migración o la COVID-19), lo cual puede ser representativo de otros campos musicales del territorio cubano y latinoamericano.

Palabras clave: escena repa-reguetonera, productores, consumidores, espacios.

One of the most influential socio-musical phenomena in the contemporary cultural and popular landscape of Latin America and the Caribbean emerges from the rise of genres known as urban music. In Cuba, the impact of reggaeton, trap, and, more recently, the so-called "reparto" genre is notable and continues to expand across diverse age groups. Since the late 20th century, this topic has sparked debates regarding its origins, its ties to

the music industry, the role of women as both a theme and creators, and the defining characteristics of genres like reggaeton. However, less attention has been given to the dynamics of participation and creation among all the agents involved in this socio-musical activity. In this regard, we have found that adopting the post-subcultural concept of "scene" provides a better understanding of the relationships among consumers, distributors, creators/producers, and the overall participants within this ecosystem.

Our research, rooted in the fields of the sociology of music and ethnography, dissects the components of what we call the repa-reggaeton scene in one of Cuba's most important cities. A microsocial perspective allowed us to understand how these actors organize their work and to access their ideologies, interests, and translocal dimensions. Likewise, we explored how macro-social phenomena, such as migration and COVID-19, have influenced this scene—trends that may reflect similar dynamics in other Cuban and Latin American musical contexts.

Keywords: *repa-reggaeton scene, producers, consumers, spaces.*

Introducción

La música, juntamente con el cine, constituye una de las manifestaciones de la cultura artística y los medios masivos de más ubicuidad en la vida social. En Cuba, este hecho es tan explícito que las actividades comunes como caminar, saludar, conversar, trabajar, comer o simplemente estar quietos en casa no se concibe sin ella. Por su parte los ritmos cubanos se consideran de los más influyentes en la tradición sonora latinoamericana y caribeña (Quintero 1998). Rumba “cubana”, son (una de las matrices de la salsa), mambo constituyen ejemplos de géneros, “intergéneros o intragéneros” (Orozco 2010: 73) que, creados en el ámbito socio-musical del Caribe insular, los cubanos reconocen como nativos.

Al unísono con la tradición y, de hecho, contendiendo con la misma en relación con el gusto, una escena musical se ha abierto paso en los últimos treinta años. Disruptiva, juvenil en sus orígenes, de elementos simbólicos visuales-orales de extrema sexualización, la escena musical urbana y, dentro de sus lindes la del reguetón, constituye una de las más recurrentes en el panorama cultural de Cuba. Hoy parece formar parte no solo de la banda sonora cotidiana de cubanos y cubanas sino también de muchas personas en Latinoamérica.

Este texto pretende exponer cómo se produce la dinámica de participación, articulación e interacción entre productores y consumidores de la escena repa-reguetonera, la cual, a su vez, consideramos una de las esferas de la escena musical urbana. El último, resulta todavía un término cenagoso en materia conceptual¹; ambigüedad que nuestro estudio no intenta problematizar. Empero, el mismo supone *a priori* tres novedades.

La primera es meramente musical. Nótese que aludimos a lo repa-reguetonero y no a lo reguetonero. En efecto, en nuestra opinión esta última denominación queda desactualizada en tanto el reguetón es solo uno de los componentes musicales de una de las facciones de la música urbana en Cuba. Hoy en día, otros ritmos comparten y por momentos opacan la supremacía del mismo reguetón en términos de producción y consumos, si bien los rasgos extrasonoros son los mismos hasta el punto en que solo se diferencian a nivel puramente métrico. Es el caso de la entronización de lo que popularmente se conoce en Cuba como “reparto”.

¹ El concepto de *música urbana* no posee todavía una construcción teórica satisfactoria, lo cual no es óbice para sus usos, que se sustentan más en la forma operativa en que se manifiesta en las industrias musicales y entre los mismos intérpretes. Este es un tema que merece un capítulo aparte con la dosis de problematización que requiere. No obstante, creemos que en ese sentido son significativas las ya clásicas alocuciones de Cruces (2004) acerca de la trayectoria de lo urbano o lo ciudadano en la música, y de Salazar (2024) acerca de la moda y el reguetón, la que puede extenderse a los significados de este tipo de música cuando se adjetivan con tal sustantivo.

Hace más de diez años, los productores y activos consumidores de la escena instauraron, primero en la capital y luego en todo el país, el término *reparto* (y por extensión *repartero* y *repa*), concepto sociomusical que significa “marginal”, “del gueto” o perteneciente a barrios en desventaja social. Musicalmente, al menos en sus inicios, constituyó una mezcla percudida de elementos en los que sobresalía la rumba. Sin embargo, todavía es insuficiente la atención de musicólogos y otros especialistas a la separación y homologías entre reguetón y reparto; entendidos por muchos como lo mismo si bien, claramente, los jóvenes los distinguen y hasta aducen preferencias por uno u otro; hecho aún más inexplicable cuando las estridencias del segundo no corresponden solamente a un asunto sonoro nacional, sino que se producen también desde Miami e impactan a la comunidad científica latina interesada en los asuntos cubanos.

En segundo lugar, quisimos abordar este fenómeno sociomusical no desde la industria (Marshall, Rivera y Pacini 2010), ni de la música propiamente dicha (Casanella, González y Hernández 2005; Orozco 2014), ni de las diferencias de género (Gutiérrez *et al.* 2022; Santiso y Meza, 2018) o de los consumos (Lavielle 2016); todos ellos elementos que, si bien discurren de una forma u otra aquí, han sido regulares en los resultados de especialistas del reguetón, procedentes de variopintos ángulos disciplinares. En cambio, nuestra pretensión ha sido hundir raíces en los tipos de agentes fundamentales que conforman la escena y las relaciones que establecen entre sí.

La tercera novedad estriba en la locación; nuestro estudio no se realizó desde la capital, sino desde la ciudad Santiago de Cuba pues, pese a que la mayor parte de la estructura y la información política, económica y cultural de Cuba tienen su núcleo en la Habana –debido a un sistema centralizado de poder–, en términos musicales esta ciudad fue una de las zonas donde, por primera vez, jóvenes productores cubanos recepcionaron los antecedentes caribeños del reguetón y crearon los temas iniciales del mismo en el país. Adicionalmente, su protagonismo en sucesos históricos trascendentes para toda la nación contribuye a que se le conozca por ser la segunda localidad de importancia después de la capital².

Cuando aludamos a los sujetos implícitos en nuestro estudio será usual referirnos a ellos con una nomenclatura de matriz económica, esto es, productores y consumidores³. No es una elección fortuita. Defendemos el hecho de que la música resulta una manifestación artística inscrita en las redes de intercambio económico que rigen el mundo del espectáculo y patrocinan las estructuras de la industria del entretenimiento. Es insoslayable su carácter de mercancía y bien cultural (Baudrillard 1998 [1970]); Sadler 1997; Quintero 1998), por el cual se inserta en las redes económicas que rigen la actual sociedad de consumo. En este sentido, si bien se coincide en hallar semejanzas entre la industria de la música y la producción masiva (Baudrillard 1998 [1970], Theberge 1997), firme precepto de los clásicos de la Escuela de Frankfurt (Adorno y Horkheimer 1988 [1947]), que concibe al mercado cultural como extensión de aparato mercantil capitalista y sus modelos capsulares de simplificación, también se defiende la idea de que los intersticios estéticos otorgan un valor especial a las mercancías culturales y, en consecuencia, usos, funciones y significaciones entre quienes las crean, las disfrutan o las rechazan; al margen de las distinciones que separan la buena creación, en términos puramente artísticos, de aquella de dudosa calidad (Martín-Barbero 2003 [1987]: 54).

² La ciudad se sitúa en el oriente del país. Fue capital de Cuba en los inicios de la conquista española. Durante la mayor parte del siglo XX fue la capital de la región este.

³ En este trabajo preferimos tomar distancia del concepto *prosumidor*, pues requiere un análisis más profundo antes de asumirlo fríamente como representativo de las prácticas de cada uno de los tipos de actores que aquí se examinan. Si bien este término de matriz económica y comunicativa puede beneficiar el análisis, preferimos articularlo con otros surgidos al calor de ciencias contiguas, con zonas comunes y dispares, por ejemplo, *produsage* o *emirec*, así como hundir raíces en una reclamada *sociología del prosumidor* que hoy es impulsada más que nunca debido al universo de redes digitales.

En el presente texto apuntamos a los productores como todo aquel que trabaja en el proceso creativo; esto es, intérpretes, productores, grabadores de audio, ayudantes de grabación, bailarines que intervienen en los videos musicales, por solo mencionar algunos ejemplos. Los consumidores, a su vez, los concebimos como aquellos que con diferente intensidad se apropián del sonido.

Aludir a la comunidad repa-reguetonera en Cuba entraña un problema metodológico de raíz musical, toda vez que quienes la conforman se reconocen a sí mismos como músicos urbanos. Sin embargo, el trabajo de campo sostenido por más de un lustro⁴ permitió advertir que en los primeros años del siglo XXI se produjo una especie de cisma entre los productores de música urbana. Por un lado, algunos prefirieron seguir más de cerca al *hip hop* mediante el texto crítico, el ritmo binario, los recitativos musicalizados del *rap* y acercarse a quienes creaban *reggae*. Por el otro lado, observamos a quienes prefirieron el fuerte ritmoailable con métrica de habanera (Orozco 2014: 6), los textos lúdicos, de divertimento y explícitamente hipersexualizados. Los primeros confluyeron en lo que, al menos operativamente, hemos denominado escena rap-reggae, mientras que los segundos dan cauce a una relación y a un circuito de trabajo y ocio que hemos nombrado escena repa-reguetonera.

Hacia una revisión del concepto de escenas musicales

Puede decirse que desde finales del siglo XX comenzó un giro en los estudios subculturales, en el que la base del análisis ya no se acomoda en las distinciones de clases sociales, al tiempo que se produjo un intento de alejamiento del enfoque esencialista de la escuela de Birmingham para acoger una flexibilidad interpretativa de los datos. A esta línea de trabajo se le conoce como post-subcultural y entre sus aportes se pueden citar los conceptos de *culturas de club* (Thornton 1995), *neotribus* (Bennett 1999, 2004) o el de *escena musical* que ha sido entronizado, aunque no de forma acrítica (Hesmondhalgh 2007). Los aportes que se discuten aquí hunden raíces en este último, teniendo en cuenta su apropiación de mano de varios sociólogos de la música, en especial la popularizada perspectiva de Will Straw, canónica al decir de Bennett y Roger (2016: 12).

Para el post-subculturalista canadiense, en síntesis, la escena musical constituye una forma de articulación entre instituciones y actores sociales movidos por acciones y preferencias musicales homólogas en un espacio esencialmente urbano; con participación elástica y flexible. La socialización de productores y consumidores se efectúa en medio de la acción de agentes suscritos a circuitos comerciales de la música. La escena musical se conforma por:

- (1) la congregación de quienes comparten semejantes preferencias, (2) el traslado de un espacio a otro, (3) las calles y zonas donde tiene lugar este movimiento, (4) todos los espacios y preferencias que rodean y nutren una particular preferencia, (5) el fenómeno más amplio y geográficamente disperso que posee expresión local en estas particulares preferencias y movimientos y (6) finalmente las micro-redes de actividad económica que nutren la sociabilidad y la vinculan con la continua auto-reproducción de la ciudad (Straw 2006: 6)⁵.

Hoy en día, la exclusividad del espacio urbano podría repensarse en tanto lo rural también ha devenido en protagonista de intercambios entre productores y consumidores (Pedro, Piquer y del Val 2018: 74). La democratización tecnológica y el acceso a las redes internautas amplifican

⁴ Nos referimos al trabajo de campo que pusimos en marcha para las tesis de maestría y doctorado que nutren una parte de esta investigación. La primera tuvo como objeto los consumos musicales de reguetón en la conformación de identidades juveniles. La segunda abrió el espectro hacia las escenas y culturas musicales rap-reggae y reguetón.

⁵ La traducción es de los autores.

la creación de redes de producción, distribución y consumos. Con ello también se abren nuevos núcleos creativos de raíces tradicionales, ubicados en zonas rurales, los mismos que han reconocido los musicólogos del área, también cubanos.

Ya bien fuere aplicada en zonas urbanas o rurales, físicas o virtuales, la construcción de Straw resulta un “concepto sombrilla”, pues abarca y sustituye nociones previas como subculturas, mundos del arte o movimientos (Straw 2006: 2). Incluso, en el artículo matriz, este autor establece el concepto en oposición a una noción de comunidad de “composición relativamente estable” (Straw 1991: 373), si bien asume que los rasgos afectivos que se establecen en esta también tipifican a la escena. Al respecto resulta útil la relectura que realizan Giner, Lamo de Espinosa y Torres (1998: 133) de la tipología polar de F. Tonnies de 1887 sobre comunidad-sociedad, devenido en fundamento clásico de las ciencias sociales. De acuerdo con este, lo significativo en la conformación comunitaria radica en los lazos afectivos, emocionales que establecen sus miembros, más que en la estabilidad en términos de quienes la componen. Es el enlace emocional entre ellos, circunstancial o continuado, el vaso comunicante con el pensamiento de Straw.

La amplitud descrita vulnera la concepción de escena, pues al proponer sustituir todo presupuesto homólogo anterior, se incluyen los diferenciados procesos sociales que tienen lugar en su interior o al menos, cuando reconoce su existencia (Straw 1991: 373) no los describe como nodos sustanciales de su dinámica. Hacia este objetivo, es decir, entender las diferenciaciones y las actividades internas de la escena, en tanto articulación física y simbólica, avanza este trabajo que propone, a su vez, convertirse en una de las revisiones conceptuales adaptadas a un contexto diferente, el de Cuba.

Se entenderá, a partir de aquí, la escena musical como comunidad de gusto flexible y porosa, cuyo dinamismo se asienta en las prácticas socializadoras entre productores y consumidores alrededor de determinados géneros musicales, cuyas prácticas diferenciadas demarcan sus roles, si bien establecen redes para posibilitar la constante comunicación y su renovación. En este marco aceptamos también la definición de Pedro, Piquer y del Val (2018: 74) acerca de la escena como “contextos espacio-temporales glocales de experiencias musicales, contruidos colectiva y cotidianamente por diversos participantes con roles y grados de implicación diversos”. Sin embargo subrayamos que las experiencias musicales se crean en la dinámica de producción y consumos que mueve a todos sus participantes con roles diferenciados; hacia esas experiencias y la interacción entre ellos apunta el siguiente trabajo. Para este acercamiento seleccionamos cuatro de los tipos de actores más significativos: productores-grabadores, intérpretes, consumidores y bailarines.

Si bien hemos de mencionar más abajo el concepto de mundo del arte de H. Becker, somos conscientes de la contradicción que supone esgrimirlo en el mismo texto donde examinamos la escena; pues Straw (2006: 16) refiere explícitamente sustituir a este y otros (subculturas, *simplex*) por el suyo. La inclusión de su postura se explica, en primer lugar, porque analiza la escena desde una concepción más amplia que le permite articular procesos micro y macrosociales de producción y consumos musicales-visuales, mientras que, en segundo lugar, creemos que observa a los mundos del arte como nichos bien segmentados de trabajo artístico. De esa forma se desvía un poco del pensamiento del sociólogo de Chicago, H. Becker, para quien los límites de estos son difusos, más en la práctica que en la observación sociológica (2008: 55-56), y no le interesa especialmente –tal y como analizan casi obsesivamente los sub y post-subculturalistas– definir en qué medida la homogeneidad versus la heterogeneidad en los microagrupamientos humanos definen clivajes dentro de la misma expresión cultural. Cuanto más, se acomoda a las distinciones con que los propios creadores y trabajadores destinados al arte separan convencional, empírica, cotidianamente e incluso así, posiblemente de forma inexacta, una expresión artística de otra.

Lo que le interesa a Becker es cómo acaecen las relaciones de trabajo cooperativas, divididas por especialización, que dan como resultado la pieza, obra y en general el trabajo artístico. Efectivamente, este es el enfoque al que nos arrimamos en el examen de cuatro tipos de roles y

actores, cuyas estrechas relaciones de colaboración permiten el funcionamiento de la comunidad de gusto. Debemos hacer notar que, aunque este no fuere un trabajo completamente interaccionista desde la óptica de Becker –en tanto no exponemos todo el engranaje de cooperación–, sí esboza tales relaciones de colaboración como marco en el que nacen, se transmiten y renuevan contenidos de un universo simbólico en constante mutación, que son del dominio de los que se mantienen partícipes de la escena.

Volviendo al concepto, sus participantes demuestran un grado de identificada homogeneidad a nivel de gusto y estilístico. Sin embargo, la diferenciación de las prácticas también se debe a la intensidad con que sus miembros se apropian de sus contenidos. De forma abstracta y, en la misma línea interpretativa que describen Hitzer y Niederbacher (2010, en Pedro, Piquer y del Val 2018: 72), se puede observar que en los lindes de la escena se ubican actores sociales que se apropian poco o solo circunstancialmente de la música, y en general de la producción cultural generada en ella. Por el contrario, hacia su interior, donde la dinámica de participación y relaciones sociales entre actores es más intensa, se observan otros que se apropian de tales contenidos con distintiva intensidad. Los últimos, regularmente productores o consumidores acentuados, incorporan con fuerza en sus vidas cotidianas el mencionado universo simbólico (Berger y Luckman 2001 [1968]) con génesis en la producción y en el intercambio con otros actores de la comunidad. Esto se materializa en capitales culturales y competencias (Bourdieu 2002 [1979]) vinculadas con la música; por ejemplo, jergas, proyecciones escénicas, estilos, habilidades, conceptos, etc. Son ellos quienes les dan forma a las culturas musicales, matrices de dicha comunidad.

Hasta aquí se puede intuir que la perspectiva de Bourdieu nos interesa, por un lado, desde una construcción conceptual basada en los capitales culturales. Sin embargo, este constructo que toma como base a Bourdieu se nutre también de los aportes conceptuales, tales como el de capitales subculturales, de Thornton (1995), quien nombra los capitales que, en torno a la música, asume el grupo más cercano a la producción. En segundo lugar, el pensamiento de este clásico de la sociología reposa en nuestro entendimiento de la diferenciación, ya no por roles, sino por la intensidad con que los consumidores aludidos vivencian cotidianamente los elementos del universo simbólico relativos a este tipo de música y sus intérpretes⁶.

Escenas desde la singularidad latinoamericana

Nuestra definición no pretende describir un fenómeno homogéneo para todas las regiones, si bien es semejante en sus partes esenciales. Estamos convencidos de que cada contexto sociopolítico y cultural devuelve experiencias colectivas diferentes que, en el caso de la música, se enriquecen más por las constantes transformaciones a nivel creativo, mediático y de consumidores. Por eso consideramos que las escenas musicales son tan disímiles en Latinoamérica como disímil es la región misma. A su vez, la problematización del concepto es relativamente novedosa y se ubica en un punto intermedio entre los estudios de juventud y de

⁶ Parecería contradictorio usar en el mismo texto tres autores de tradiciones conceptuales de aparente oposición por pares; Straw y Becker, por un lado, en la diatriba de escena versus mundo del arte; Bourdieu y Becker, por otro, en la dualidad campo versus mundo del arte. Defendemos que lo esencial de sus pensamientos responde a interpretaciones de lo social desde posturas distintas. También defendemos determinadas posturas dentro del marco teórico que han creado, conscientes de no conformar un rompecabezas de oposiciones, sino de interpretar una realidad cultural que está ahí y que se explica desde las reflexiones esenciales y conceptos funcionales que aquellos esgrimieron y otros continuaron (como en el caso de Sarah Thornton, por ejemplo) al interpretarlos y readaptarlos a circunstancias disímiles.

música popular. En consecuencia, pensar en los aportes que el contexto sociomusical latinoamericano ofrece a la concepción de escenas contribuye a nuestras ciencias sociales.

La primera distinción radica en la música. Los trabajos primigenios acerca del tema hundían las raíces en cómo los actores sociales compartían y participaban de experiencias musicales en Estados Unidos, Canadá o Europa alrededor de géneros como el *rock*, el *punk* o el *rap*. Tales ritmos poseen una asunción glocal en el continente, donde se enriquecen con estructuras rítmico-melódicas e instrumentales autónomas, tradicionales y populares, para ser disfrutados y, a la vez, devueltos a los escenarios, regularmente cosmopolitas, del primer mundo. Esto gracias a los procesos de intercambios globales impulsados, hoy como nunca, por la revolución digital abrigada por el uso de internet.

Gran parte de la música latinoamericana, tanto las oriundas como las expresiones glociales, también implica distintas prácticas de socialización y, con ellas, otros conflictos: la sexualización de ritmos, por ejemplo, influye en las características de sus escenas, en la biopolítica asociada a la música, en la forma de experimentar el cuerpo, en los sentidos individuales o colectivos y hasta en las concepciones que pueblan de sentido tales comunidades. Sin embargo, si bien los tipos de género otorgan un cariz regional a las investigaciones de escenas, no necesariamente calan en el núcleo conceptual de la misma.

Un elemento que sí parece transformar su sustrato conceptual en América Latina es el sustrato político que alimenta la significación de algunas escenas, no necesariamente debido al contenido ni a una militancia –que puede o no ser característica de ciertos músicos (Alvarado 2018)–, sino por lo que representa socialmente, tanto para los consumidores como para quienes no participan de ella. De tal suerte lo político no significa en todos los casos una oposición o crítica al poder, sino que también se observa diluido en aristas como las contradicciones de clases, la ideología de sus músicos –por ejemplo, de los trovadores y cantores izquierdistas–, la distinción étnica y la raza.

En efecto, coincidimos con Mendivil y Spencer (2016: 11) que la variopinta etnicidad y racialidad del área continental, conjuntamente con las diferencias de clase, pueden ser significativas para los estudios de escena de la región. Acerca del primer par no podemos soslayar que, pese al mestizaje continental, estos configuran territorios, imaginarios, identidades y espacios de resistencia comúnmente asociados también a sonidos, de suerte que coadyuvan sentidos en las estructuras sociales correlativas a los países de esta parte del mundo.

Con ello no queremos decir que el ocio queda marginado del nacimiento y desarrollo de las escenas latinoamericanas; todo lo contrario, el ocio y divertimento siguen siendo prioritarios incluso para aquellas formas de producción, distribución y consumos que se abren con mayor o menor frontalidad al discurso político. Algunos investigadores, por ejemplo, revelan cómo escenas musicales antológicas contuvieron elementos políticos disfrazados de ocio (Bieletto 2018) mientras otros, como la escena del narcocorrido, sin necesidad de referir a gobierno alguno aluden al escenario político, cual crónicas del devenir de una nación (Armenta 2018).

Este no es precisamente el caso del reguetón en la región. Si bien en su génesis se pueden rastrear algunos ribetes políticos de acuerdo con el contexto de marginalidad donde se gestó y comenzó el desarrollo temprano de este género (conjuntamente con todos los que defienden sus cantantes, no solo reguetón); merece la pena acentuar el carácter lúdico característico de este racimo de ritmos cuyo rastro se pierde más allá del *reggae*. Es así como acudimos a varias escenas “translocales” reguetoneras en esta región, conectadas hoy probablemente más que nunca, con una exposición de sus peculiaridades locales; entre ellas las distinciones puramente sonoras que han permitido referir, en dependencia del lugar o región, al *trap*, al reguetón-*in love* o al *reparterismo*.

Tales diferenciaciones puramente rítmicas no desdibujan las invariantes que le signan desde la Patagonia hasta una ciudad en continua ebullición latina como Miami. Investigadores del área dan fe de estos elementos comunes, por ejemplo, el arco temporal que describe su producción, desde la autonomía del estudio propio hasta los grandes monopolios (Marshall, Rivera y Pacini 2010; Muñoz-Tapia 2018), la importancia que posee para los jóvenes y adolescentes en tanto

remedos de aspiraciones económicas (visualizadas en estilos de vida ostentosos ideales) (Muñoz-Tapia y Pinochet 2023; Lavielle 2022) y no menos importantes, aspiraciones sexuales, lugar común para el discurso y las continuas interpretaciones acerca del género (Guerrera 2018; Santiso y Meza 2018; Perhirin 2022). Lo cierto es que los circuitos de producción y consumos se han diseminado por el territorio para colocar la escena urbana (y dentro de ella la reguetonera) en uno de sus escenarios más mediáticos y de ocio; donde la crítica política, en el mejor de los casos, queda muy subyacente, con dignas excepciones⁷.

Por último, en un país como Cuba, la relación de la política para la configuración conceptual de la escena es, cuanto menos, bastante peculiar. Su sistema sociopolítico deriva en hechos que repercuten en la experiencia colectiva de la música, por ejemplo, el determinismo de la gestión estatal para los espacios públicos se vuelca en el poder absoluto sobre la apertura y cierre de espacios, y con ello, la marcada futilidad de las mismas. Es decir, en este caso, lo político determina la misma génesis de la escena, su desarrollo o cuáles rutas de apertura comercial van a tomar estas, aunque la apertura digital desde el alba del nuevo siglo comenzó a desafiar el poder absoluto del Estado.

Aproximación metodológica al estudio de la escena repa-reguetonera

El siguiente trabajo posee como objetivo central exponer cómo se conforma la dinámica de participación, articulación e interacción entre los actores fundamentales de la escena musical repa-reguetonera. La pregunta central que acompaña a este objetivo se completa con otras interrogantes gravitantes en torno a ella y que contribuyen a una visión general del fenómeno al incorporar, aunque fuere de forma marginal, otros asuntos, por ejemplo una aproximación a la perspectiva de género: ¿Cuáles son las significaciones sobre la música y ellos mismos que intercambian los integrantes de cada uno de los tipos participantes de la escena, observados por roles? ¿Cómo se produce la dinámica de interacción en los espacios más importantes de producción y consumos? ¿Cuál ha sido el rol de las féminas dentro de la escena, no solo desde la masividad de los consumidores sino también desde el proceso de producción? ¿Cómo pudo sobrevivir la escena musical durante el período de crisis epidemiológica de la COVID-19? ¿Cuál ha sido el impacto que ha vivido la escena debido a la ingente crisis migratoria cubana desde 2021?

Nuestro trabajo pone la mira especialmente sobre los roles y la interrelación de cuatro de los tipos de actores más importantes cuya repercusión, nos atrevemos a decir, también es significativa cuando observamos la escena desde una dimensión translocal. Ellos son los productores-grabadores, intérpretes, consumidores y bailarines. La diferenciación entre ellos no se explicita solamente entre sus roles, sino en la intensidad con que productores y esencialmente los consumidores interactúan con los otros participantes y asumen los contenidos del universo simbólico que aquellos generan y expanden.

Observamos que la conformación de la escena nos lleva a percibir tanto las interacciones que la hacen posible como la consecuente formación de redes de trabajo y comunicación, para luego constituir estructuras comerciales, de producción y consumos que, a su vez, son el acicate para la progresiva interacción y comunicación de la comunidad de gusto. De acuerdo con ello, la escena se puede analizar desde una postura micro, con destaque en las interacciones y la

⁷ Son muy pocas, pero aun así pueden reconocerse algunas canciones de reguetón con un discurso social o político crítico, de forma frontal o transversal. Cuando aludimos a esta música nos referimos a una con la métrica basada en los cuatro golpes percusivos del ritmo de tango o habanera (evidentemente con otro carácter o aire) que tanto Orozco (2014) entendió. Por ejemplo, la canción "Cerro Cerrao" de Insurrecto, intérprete cubano, posee una evidente crítica social, subyacente tanto en la letra como los visos antropológicos con que describe visualmente los barrios marginales de Ciudad de la Habana mediante el video musical.

formación de la misma desde su matriz generadora; también desde una postura macro, que subraye las estructuras compuestas a la sazón; o bien desde una postura mixta que destaque ambas esferas de análisis. Nuestro trabajo enfatiza la primera postura, lo micro, de ahí que nos apoyamos en la perspectiva cualitativa para indagar en cómo trabajan y se relacionan en la creación de la música y los videos, qué ocurre entre ellos tanto en el estudio de grabación como en las presentaciones en vivo. Más aún, nos abocamos a destacar qué significados construyen en estos nichos de comunicación, jerarquías, sentidos, conceptos y simbolismos que constantemente subyacen en sus relaciones y que muchas veces se escapan de aquel que no participe en la escena aunque conviva en la misma ciudad.

Ha sido interesante investigar el tema con un enfoque transversal en dos lapsos temporales: 2015 a 2018 y 2019 a 2023⁸. No vamos a describir cómo han variado las interacciones de la escena en este lapso de tiempo, comparando un antes y un después, pero es inevitable adoptar una mirada en perspectiva y discernir que su esencia no ha variado mucho, si bien se trata solo de una mirada, no de una comparación *strictu sensu* que hundiría sus raíces en una perspectiva longitudinal. Esto es típico de un estudio que ha intentado exponer las esencias del fenómeno y con ello sus supuestas invariantes. De todas formas, en este tiempo fue imposible marginar del análisis algunas preguntas (arriba mencionadas) que surgieron a la luz de nuevos acontecimientos; como los profundos cambios sociales de Cuba después del 2020 con agudización en el 2021.

Sería imposible profundizar al mismo nivel en todas las preguntas secundarias, pues cada una constituye una problemática central para una potencial y nueva investigación. Sin embargo, hemos creído justo incorporar los hallazgos que, siguiendo la premisa de la interrogante central y una metodología afín, hemos interpretado acerca de estos temas, que luego podrían abrir rutas más profundas de análisis.

Precisamente la estrategia metodológica que sirvió de base para obtener la información, si bien se apoyó en la perspectiva cualitativa, asumió herramientas con propósitos generales (una de ellas cuantitativa) que permitieron construir el dato desde el tránsito que va de lo global hasta lo más singularizado de la relación entre los miembros de la escena. En ese sentido, durante la primera fase exploratoria (2015) llevamos a cabo una encuesta entre los jóvenes y adolescentes, cuyos resultados exponían la primacía de géneros implícitos en aquella cenagosa categoría de música urbana (por ejemplo reguetón), mientras otros, implícitos en el mismo entendimiento popular de esta categoría abarcadora, poseen un público bien definido (por ejemplo el *rap*). También realizamos entrevistas a productores (sentido estrecho); dueños de grupos musicales, intérpretes y productores-grabadores. Revisamos, asimismo, otras encuestas generadas en centros de investigación del país (uno de ellos en la misma ciudad del estudio)⁹, para compararla con nuestros resultados y extender la interpretación hacia varios segmentos etarios.

En una segunda fase (2016-2018), llevamos a pleno desarrollo un trabajo de campo que se apoyó fundamentalmente en el método etnográfico y el hermenéutico, todo lo cual posibilitó la interpretación visual, oral y su mezcla. En ese sentido se realizó una etnografía en un importante estudio independiente doméstico en 2016. Como parte de la estrategia etnográfica, realizamos observaciones participantes (toda vez que nos imbuimos en la dinámica del estudio de

⁸ Este trabajo se sustentó y financió desde el 2015 hasta el 2022 de acuerdo a tres proyectos de investigación desde diferentes centros y países que propulsaron sus resultados. El primero se llamó *Prácticas y consumos culturales en jóvenes universitarios del Oriente Cubano* y estuvo amparado por el Centro de Estudios para el Desarrollo de la Cultura de la Universidad de Oriente, Santiago de Cuba. El segundo, VLIR-UOS se denominó *Las ciencias sociales y humanísticas frente a los retos del desarrollo local en Santiago de Cuba* y fue una colaboración entre universidades flamencas y la de Oriente. El tercero, TRANSGANG, se nucleó desde la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona.

⁹ Se revisaron las encuestas que se realizaron en el marco del proyecto sobre prácticas de consumos en juventudes del oriente del país.

grabación), varias entrevistas, análisis de la imagen fotográfica y la utilización del recurso de elicitación de la imagen audiovisual y fija.

En este período de trabajo de campo también realizamos entrevistas abiertas en la calle a varios consumidores mujeres y hombres (en total setenta) así como en los mismos espacios donde se reproducía este tipo de música. También llevamos a cabo un grupo de discusión con consumidores y bailarines (ocho jóvenes de género masculino) que participaban activamente en uno de los enclaves destinados al disfrute de tales ritmos. Al mismo tiempo pusimos en marcha varias observaciones participantes en espacios de socialización musical donde la música protagonista fuese tanto reparto como reguetón; en algunos espacios nos servimos de informantes clave para obtener información de sus experiencias, fotos y videos.

En esta fase de activo trabajo de campo, tuvimos a bien realizar un análisis de contenido para imbuirnos en los conceptos que se generan y se regularizan en la escena, que aprendíamos en la etnografía del estudio de producción, pero que se nos escapaban. En ese sentido diseñamos un análisis de contenido mixto oral-visual, teniendo como soporte videos musicales (por la necesaria fusión de letra e imagen) y las contribuciones de Altheide (1987), Krippendorf (2013) y Mayring (2014).

Acerca de los informantes clave, también consideramos entrevistar a siete funcionarios de la institucionalidad de la cultura en el territorio, entre ellos, dos que pertenecen a los medios masivos de comunicación. Estas voces permitieron discernir contradicciones entre la política cultural y la misma conformación de la escena que nos permitió entender problemáticas entre los actores de la escena y los funcionarios públicos. En este trabajo no hemos recogido tales contradicciones de forma explícita a manera de temática independiente, pues requeriría abrirse a otros objetivos, no obstante, son contenidos subyacentes en algunos nodos de estos resultados.

En una tercera fase de desarrollo del trabajo de campo (2019-2023) nos permitimos comprobar la continuidad de la escena y cómo había variado. Con ello percibimos que sustancialmente operaba de la misma forma, pero algunos grupos habían adquirido mayor preponderancia, por ejemplo, los bailarines. En esta etapa realizamos otra etnografía acerca de uno de los grupos independientes de bailarines especializados en música urbana y, como parte de la misma, usamos la observación participante tanto en sus presentaciones en vivo como en sus ensayos, entrevistas a miembros y un grupo de discusión entre ellos. En esta parte del trabajo, también realizamos una historia de vida con el propósito de entender la participación de los distintos grupos en la escena, así como las significaciones subyacentes entre consumidores y productores sobre la música y las prácticas que las dinamizan (algunas contradictorias con las opiniones acerca de la música), y todo ello mediante la narración de vida de uno de los líderes bailarines y productores musicales. En esta parte tuvimos a bien incorporar en las herramientas una visión del escenario telúrico de una Cuba que transitaba por la pandemia global por COVID-19, hitos políticos como las protestas de 2021 y la colosal migración ilegal, luego legal, hacia todos lados, especialmente hacia Estados Unidos.

“Locura, la mía, esto es locura”: productores-grabadores

Con esta frase acabó la conversación con uno de los productores-grabadores santiagueros más importantes, durante el trabajo etnográfico que llevamos a cabo en su estudio. La misma revela el cariz informal que caracteriza el trabajo de grabación. En efecto, ellos son el núcleo de la escena al proporcionar los soportes materiales primarios del ciclo vital de las canciones-videos, pues acondicionan tales estudios musicales en sus domicilios para grabar la producción de otros o la propia. La conformación de estudios domésticos y pequeñas productoras independientes, al margen de las grandes compañías disqueras, es un hecho cuya multiplicación alcanza escala planetaria. En Latinoamérica hay algunos ejemplos dedicados a la música urbana (Muñoz-Tapia 2022). Lo interesante en el caso de los estudios domésticos santiagueros estriba en tres distinciones.

La primera es que se hallan inmersos en una realidad socioeconómica de profundas carestías materiales (también tecnológicas), pese a la cual sus productores han sabido mantener vivos tales espacios de creación. La segunda, es que la acción de estos productores independientes respaldó la permanencia de los géneros “no deseados” que conforman hoy el catálogo de la música urbana, tal cual describe la historia de cada uno en el país. Recuérdese que en Cuba, país único en Latinoamérica por poseer una estructura completamente socialista-comunista, los grandes medios de comunicación y las disqueras tecnológicamente mejor equipadas y más añejas son propiedad del Estado y están en manos de gerentes adscritos a la política cultural rectora del país. De ahí que, en las postrimerías de los noventa, tales empresas independientes nacieron ante el empuje de intérpretes y productores que deseaban sacudirse de obstáculos burocráticos e independizarse de los designios de la política cultural. Al observar este hecho en perspectiva podemos valorar –en una suerte de cruda comparación y al margen de las diferencias entre el tipo de producción– que los productores musicales privados han representado para la música en Cuba lo mismo que los actuales canales cubanos independientes para el flujo de noticias e información.

La tercera distinción se trata de la libertad creativa. Otra característica del contexto cubano reside en la política y probablemente –pues no debemos abordar este punto con ingenuidad– sea similar a lo que ocurre en otras áreas, no solo de Latinoamérica. Tales estudios poseen libertad creativa siempre y cuando en sus marcos no se generen canciones o videos musicales que atenten contra el sistema político cubano. Si bien en múltiples ocasiones se hace problemático discernir hasta dónde el producto final critica o rechaza el sistema de poder en Cuba o de dónde proceden tales sonidos, aquellos espacios que hayan servido de soporte para crear canciones de crítica política con total apertura pueden ser obligados a su cierre.

Dicho esto, merece la pena observar el rol de los productores-grabadores; etiqueta compuesta que denota por qué su rol va más allá de la grabación. En efecto, los más avezados se convierten en mediadores cuando impulsan la carrera de los cantantes mediante el establecimiento de relaciones públicas con varios agentes implicados en el mundo comercial-musical; dueños de los bares-discothecas privadas, los responsables y animadores de centros nocturnos estatales, realizadores de videos musicales, periodistas, bailarines, gestores de proyectos culturales de música urbana y un largo etcétera. Al mismo tiempo, es usual que establezcan vínculos con empresarios de pequeñas productoras locales de algunas regiones del mundo más o menos relacionados con las plataformas globales de la industria musical, al tiempo que crean un enlace local-regional-global (Sadler 1997: 1921; Hernández 2005).

Cuando un intérprete ingresa por primera vez en este mundo y lo hace sin experiencias previas, el contacto con el productor-grabador le vincula con una red de relaciones más densa con quienes requerirá establecer una estrecha conexión. De esta manera, incorpora el aprendizaje de lo necesario en materia económica, visual y cultural para asegurarse un público. El productor-grabador le abre las puertas a los capitales culturales relativos a la escena. Una vez incorporados (en términos de imagen, jerga, pensamiento, relaciones, proyección escénica, etc. dentro y fuera del escenario) puede hacer más efectiva la comunicación con los demás agentes de este mundo de trabajo artístico (Becker 2008), cuya relación deben mantener para lograr lo que logran (Peretz, Pilmiz y Vecinat 2011) al margen de competencias profesionales y desencuentros que, a la vez, forman parte de la dinámica de relaciones e interacciones de la escena.

Precisamente este “centro cultural” (Muñoz-Tapia 2022), es decir, de confluencias entre lo estético, lo social y lo material (digital en nuestro criterio) es regularmente un área dinámica, espacio de visita de otros agentes vinculados a la música. Bailarines, distribuidores, comunicadores sociales, *influencers*, etc. visitan asiduamente el mencionado núcleo de creación en pleno trabajo y desde allí disfrutan el proceso; a veces colaboran con ideas venidas de la plena exposición de la música en vivo y en general socializan en el marco de la misma gestación de la música. Ocasionalmente confluyen en un mismo estudio y al mismo tiempo cada sujeto-tipo

participante. Sin embargo, quienes pasan más tiempo con el productor dentro del estudio y mantienen una estrecha comunicación con él son los intérpretes.

Pese a la confraternización que se mueven en la dinámica de trabajo-ocio y aún bajo apariencias democráticas, este espacio social transluce cierta jerarquía acomodada en los poderes simbólicos y reales de los protagonistas. El del productor constituye el estatus más alto. Es su casa, su espacio doméstico venido a más y su economía lo que permite esta red de relaciones. Por ello, aunque lo visiten artistas de toda índole, el poder que ejerce sobre las opiniones de los demás resulta evidente. Él, más que el intérprete, es el centro, y de hecho su liderazgo le permite ejercer el trabajo de producción bajo pautas ganadas en la experiencia obtenida en la escena.

Por lo general los productores-grabadores son hombres maduros (la mayor parte sobrepasan los treinta años) que se envisten de una autopercepción identitaria juvenil, la misma que los ayuda a sentirse cómodos entre el público potencial al cual pretenden seducir; pensamientos, modas, prácticas. Aun así, no solo el sentirse joven, sino la incorporación de un estilo oral y visual sensacionalista, les coloca en una posición ambigua para su caracterización etaria.

Claro que me siento joven. En la música quien se sienta viejo es mejor que se entierre, y más en la música urbana, claro que sí. Aparte la vejez no existe¹⁰.

En ese punto asumimos, junto a Bennett (2007: 29-30), que la autopercepción juvenil opera como criterio para el estudio de las juventudes, máxime cuando viene acompañada de actitudes que la sociedad cataloga –o estigmatiza, según sea el caso– inherente de este sector. Del mismo modo reconocemos que tales lindes (tanto en la adolescencia, la juventud, como en su sucesivas generaciones) constituyen un corpus de concepciones elásticas; construidas de acuerdo a diferencias históricas de contextos políticos, socio-clasistas y culturales (Valenzuela 2005; Margulis 2009; Feixa 2021) y encauzados en las ciencias en dependencia de las escuelas de pensamiento (Feixa y Leccardi 2011; Brunett y Prizzi 2013).

“Yo tengo la lírica y el movimiento”. Intérpretes

Si bien el productor-grabador y, junto con él, su estudio doméstico, constituyen la zona nuclear de la escena, los miembros más notorios y visibles son los intérpretes. En algunas ocasiones, intérprete y productor-grabador son la misma persona. Operan como mediadores entre los decisores de los espacios estatales, los representantes de los medios masivos y los consumidores. Su labor se vuelca no solo en la creación e interpretación sino además en la gestión y filmación de videos en los que desborda la visualidad representativa de la escena.

Precisamente, algunos viven o sueñan con la realidad representada en los videos musicales; una ideología nihilista rodeada de lujos (que probablemente en realidad no poseen), mujeres expuestas a menudo de forma hipersexualizada como temática central y una especie de divertimento o “choteo”. Esta forma de expresión aparentemente divertida, el “choteo”, hunde sus raíces en la tradicional subjetividad social del cubano, y así se reconoce desde principios del siglo pasado gracias a los textos de Jorge Mañach (1928), uno de los antológicos académicos cubanos (Santiso y Meza 2018: 19-20). Los intérpretes y productores usan este tipo de broma o burla cual eufemismo que suaviza el extremo lenguaje-oral lleno de interrupciones, por lo regular dirigidas a lo sexual más que a lo erótico. Algunos intérpretes, inclusive, han declarado en entrevista sentirse alejados de la visualidad que expresan.

¹⁰ Palabras de uno de los productores-grabadores más reconocidos de la ciudad en entrevista (24 de febrero de 2015).

Lo hacemos solo para ganar popularidad, porque es lo que está pegando¹¹.

Son ellos quienes más exteriorizan el universo simbólico que se origina en la escena musical y les permite ser parte de su cultura. En las observaciones que conformaron la etnografía, este hecho se hacía visible todo el tiempo durante las sesiones de grabación. El reguetón cubano ha sido descrito, sobre todo en el periodismo, como una música simplificada en términos puramente técnicos (Padura 2008; Gómez 2018; Acosta 2019; Estévez 2019) y, en efecto, su escucha permite discernir pocos acordes, sencilla progresión armónica, frases cortas. Empero, se pudo observar durante el largo tiempo de visitas etnográficas a tres estudios cómo el intérprete necesita unificar un estilo corporal y léxico, esto es, lo que Orozco ha denominado estilo musical (2010: 66) para poder proyectar las palabras melodizadas con la fuerza que el tema requiere. Es decir, el intérprete requiere proyectarse artísticamente con matrices simbólicas visuales asociadas a una representación de marginalidad. Cuando el intérprete no puede proyectar la nota con los acentos que requiere el tema (y que mimetizan modos informales de hablar), debe comenzar de nuevo.

En este punto se percibe una cultura musical que unifica formas de dialogar, jergas, movimientos corporales, tipos de fraseos musicales e incluso determinados timbres; todos estos se concentran durante la *performance* visual musical que debe incorporar el intérprete para exponer la canción. Lo logra cuando el productor-grabador se convence de que la incorporación de la cultura, esto es, la interpretación del tema es correcta. Con ello lograrían, además, la empatía con los consumidores que más abajo se analizan.

La relación intrínseca que guardan con los productores-grabadores les permite ser dinamizadores de la comunidad de gusto. Al mismo tiempo, constituyen la faz más visible de los géneros musicales y quienes guardan relación directa con el público o consumidores, fuere en vivo, en un escenario, en la realización de un video musical o mediante algún dispositivo reproductor.

“Al pary (*party*) al pary, no hay más na’”. Consumidores

Antes de aproximarnos a estos miembros de la escena vale hacer anamnesis sobre aquella llamada de Ruth Finnegan (2003), acerca del interés que deben poner los etnomusicólogos en el estudio de las formas de participación de las audiencias. Siendo consecuentes, creemos que nuestra disección de la comunidad de gusto sería incompleta sin el análisis del público. Justo en este punto radica el primer escollo teórico-metodológico, al menos en el contexto cubano. ¿Acaso podemos considerar como parte de la escena a todas y todos los que “oyen”, conocen y hasta se mueven ocasionalmente bajo los acordes percutidos de tales ritmos? Nótese que hemos preferido la palabra oír, no escuchar.

Si nos detenemos en los trabajos acerca de consumos musicales realizados a lo largo de más de diez años, procedentes de diferentes ciudades cubanas, saltará a la vista que no todos los jóvenes prefieren los géneros de música urbana, pese a su aplastante saturación en el escenario sonoro cotidiano nacional. Por ejemplo, una lejana encuesta de 2009 mostraba que solo la mitad de la población encuestada¹² prefería el reguetón, a diferencia de los adolescentes, cuya totalidad lo demarcaba como preferencial (ICIC y ONEI 2009: 39-40). A su vez, investigaciones llevadas a cabo en el 2011 y 2012 en las provincias orientales demostraban que el reguetón ocupaba el segundo ritmo de las encuestas a jóvenes universitarios (CEDIC 2012: 14). Aún en el año 2016, un trabajo sobre consumos musicales en Santiago de Cuba dejaba explícito que el reguetón (pues todavía el hoy conocido reparto no había alcanzado las actuales cotas de preferencias) era el tercero en sobresalir después de los géneros considerados bajo el sello de música romántica y

¹¹ En entrevista con un intérprete santiaguero de reguetón (16 de junio de 2016).

¹² La muestra en este caso estuvo integrada por ciudades de todo el país.

la casilla “cualquier música de moda” (Lavielle 2016: 81-82). Por último, pero no menos importante, nuestro estudio reveló que el 61% de los consumidores entrevistados lo preferían.

Los datos anteriores coinciden en que las preferencias por la música urbana, pese a lo que pudiera pensarse, no es totalizante, si bien agrupa a suficientes adeptos. Sin embargo, conjuntamente con estos datos, las entrevistas del trabajo de campo revelaron que, a diferencia de lo que acontece con otro tipo de música, la ingente mayoría de jóvenes sí conocían sobre estos géneros, es decir, sus canciones, cantantes, espacios de ocio o, lo que es lo mismo, se apropian de sus contenidos en alguna medida aunque no lo prefieran:

No me gusta el reguetón pero bailo reguetón. Lo bailo en una fiesta pero ya, ni siquiera me gusta como trabajo¹³.

Y es que reguetón, reparto y, en menor medida, el *trap* forman parte, en Santiago y, nos atrevemos a decir, en toda Cuba, de la música más de moda, aquella que satura el espacio público; desde una escuela secundaria hasta una fiesta popular. El rodearse de un grupo de pares de la misma generación los implica y convierte en consumidores musicales con conocimientos de lo que oyen. Quiénes son los cantantes, de dónde son y cuáles son los temas del momento constituyen informaciones de las que se hace difícil escapar y, en consecuencia, se van asentando para formar conocimientos que en lo sucesivo pueden o no demostrar. De ahí que la encuesta resulte insuficiente para entender las preferencias, los consumos y la participación en la escena musical de estudio, y sus vacíos deben asirse con la ayuda de la perspectiva cualitativa.

Más aún, las entrevistas evidenciaron que los consumidores se distinguen en materia de gustos de acuerdo a cómo se apropian de los contenidos de la escena, con lo que ocupan posturas diferenciadas dentro de la misma. No es lo mismo ir a bailar todas las semanas en un espacio habitual que hacerlo ocasionalmente cuando el grupo de amistades lo requiere. En efecto, quienes ostentan más conocimientos o capitales culturales relativos a esta escena son aquellos que confiesan gustarles tales canciones, generalmente sin reparar en asideros críticos; asisten a sus espacios típicos e incluso llegan a ser cercanos a los intérpretes. A estos jóvenes consumidores se les puede ubicar en una postura central en la comunidad repa-reguetonera, en estrecha relación con los intérpretes, pues si bien no necesariamente deben conocerse en lo personal, hallan un tiempo-lugar común durante la escucha de las canciones, especialmente cuando ocurre en vivo.

Otros consumidores también disfrutaban de los contenidos generados en la escena, especialmente la música que introducen, junto con otras de diversa procedencia y género en sus listas de reproducción personales. Sin embargo, a diferencia de los anteriores, observamos cómo sus capitales respecto de tales contenidos se desdibujan en la vaguedad al hacerle preguntas más específicas, toda vez que no demuestran un interés tan marcado como los primeros. Aun así, insistimos, la socialización con el grupo de pares que sí gustan mucho de la música y el universo simbólico gravitante, así como el imbuirse en redes internautas constantemente, les provee de ciertos contenidos vinculados a la escena, de los que no quieren o perciben complejo el escape. Estas diferencias, con el decurso del tiempo y en dependencia de las generaciones (juveniles o no) se hacen más o menos notables toda vez que el tipo de música referida ha ganado mucho protagonismo en el gusto especial, pero no exclusivamente, adolescente y juvenil; un gusto que no debemos interpretar totalizante, debido a otro tipo de consumidor que, con todo, margina totalmente estos ritmos de sus preferencias.

Los primeros. Los asiduos a la escena, son los consumidores a los que nos referiremos en lo sucesivo; mujeres y hombres fundamentalmente jóvenes para quienes “esa es la música buena”¹⁴, en tanto no hay más preferencias que aquellas. Es ese mismo pensamiento el que esgrimen los

¹³ Sentencia hecha por una entrevistada durante el trabajo de campo. Esta chica de veinticuatro años es además cantante (17 de junio de 2016).

¹⁴ Frase en entrevista con consumidora de reguetón (12 de noviembre de 2019).

dueños y gerentes de los espacios sociomusicales, estatales o privados, para programar la música que concentra la respectiva actividad de ocio. Precisamente bajo el emblema de música de moda, la comunidad de gusto se irriga con la participación en vivo, la reproducción grabada y, en ambos casos, la asistencia de jóvenes y adolescentes que gustan de ella y que no conciben tales espacios sin escucharla, disfrutarla y bailarla.

Acerca del baile, se observan matices diferenciadores. Como tendencia se observa que mientras los y las jóvenes se detienen más en la socialización con el grupo y las bebidas alcohólicas, los y las adolescentes se dedican más a bailar. Incluso en ese punto, destacan matices relativos al género, pues las chicas suelen bailar más que los chicos. Ocasionalmente lo hacen en parejas, pero es usual hallarlas divididas en subgrupos del mismo género. Los bailes femeninos son los típicos sexualizados de este tipo de música al tiempo que los hombres ejecutan un tipo de danza que consiste en mover las piernas y los pies o hacer figuras rítmicas coreográficas con todo el cuerpo.

Por otro lado, durante la observación etnográfica hemos descubierto una suerte de moralidad escondida que diferencia al grupo de hombres y mujeres consumidores. Mientras los primeros no sienten reparos al ser fotografiados o filmados, las segundas se sienten escrutadas y descubiertas cuando perciben sobre ellas el lente. En consecuencia, a menudo reaccionan negando que se les grabe o sin mediar palabras detienen inmediatamente sus movimientos típicos. Este punto aporta una dirección diferente a las alocuciones de la música urbana acerca del género para abrirse a más de una interrogante: ¿Acaso el bailar solas, en grupos de mujeres, será una reproducción del ideal en el que desean convertirse al cumplir con patrones aprehendidos de erotismo femenino en franca expresión de un tipo de violencia simbólica? ¿o, por el contrario, la extroversión de este erotismo mediante el baile será un momento-espacio convertido en una brecha de liberación de la moralidad sexual y por ello, al momento de sentirse muy observadas por una cámara, sienten que la mirada *voyeur* está violando la autogestión de su libertad y en consecuencia se detienen? Lo cierto es que la observación de la escena *in situ*, especialmente de las y los consumidores, abre las puertas hacia algo más que una posible respuesta.

Enviados a bailar con estilo: Bailarines

Otro grupo con un rol notorio son los bailarines, eslabones intermedios entre los productores y los intérpretes. Se autoidentifican como bailarines “urbanos” y se manifiestan en grupo mientras afirman pertenecer a la escena musical urbana (así, en general), si bien establecen más vínculos con esta facción que con los creadores de *reggae* y *rap*.

Participan desde dos prácticas grupales fundamentales; las competencias de baile y su imbricación con los videos musicales que luego se suben a la red local de circulación de materiales audiovisuales, o bien directamente a distintos sitios de internet. Las y los bailarines son adolescentes y jóvenes de entre 14 y 23 años aproximadamente, cuya motivación desborda el interés económico que reside en las ganancias generadas en los premios y videos. En efecto, la necesidad subjetiva de pasar el tiempo unidos, esencialmente bailando, impulsa sus agrupamientos. La dinámica de sus vidas cotidianas; dígase el tiempo de trabajo, estudio, ocio y familiar está influida por tales prácticas.

Como parte de sus identidades colectivas e individuales gana importancia el sentirse bailarín, pero no cualquier artista, sino “urbano”. Con esta marca subrayan el empirismo de su aprendizaje artístico, que contraponen con el aprendizaje académico que no les ha sido posible, si bien algunos de los protagonistas de los grupos educan su cuerpo en las escuelas profesionales.

Entrar a la escuela... piden muchos requisitos, pero el baile urbano es libre, sin tantas contradicciones¹⁵.

Consideramos que son ellas y ellos quienes expresan en materia de gusto los indicios del cambio generacional, aún mejor que los consumidores. Su diferencia con los jóvenes que se van alejando de este marco etario resulta palpable cuando opinan acerca de las canciones y los ritmos que *a posteriori* convierten en coreografías. Por ejemplo, hace veinte años el baile de la salsa o timba (conocido en Cuba como casino) constituía una elección común de ocio entre adolescentes y jóvenes que hoy tienen más de treinta y cinco años, quienes en ello vieron la oportunidad de distinguirse con complejas figuras de baile en espacios informales festivos. Hoy, muchos jóvenes y adolescentes (representados en estos bailarines) sienten que la salsa es parte de un tiempo pasado y la ubican junto con otros ritmos populares tradicionales.

Este gusto marca una ruptura con la generación precedente y posibilita realizar ciertas homologías entre la música y las generaciones; por ejemplo, la tradición sonora timbera-salsera, pese a la profusión de sus exponentes, los puntos coincidentes de su *performance* danzaría con ritmos urbanos como el reguetón (López Cano 2007: 6) e incluso la mixtura con él, va quedando relegada a la generación anterior, mientras que el movimiento intenso de piernas y caderas que conlleva el conocido “reparto”, en conjunto con el reguetón, conforma el sentido de lo contemporáneo para muchos jóvenes y adolescentes, porque los sienten propios. Si bien no es una homología libre de matices, entre los que imperan criterios como los capitales culturales aprehendidos en el seno familiar (Bourdieu 2002) o la educación danzaría profesional, se podría decir que la relación juventud-adulthood se acomoda a la diada música urbana contemporánea y tradición salsera-timbera. Por otro lado, tales jóvenes logran una empatía con el público de su misma edad.

Relaciones entre ellos y análisis de género

Evidentemente, las prácticas, roles y tipos sociales de la escena no se agotan con los cuatro descritos; distribuidores de contenido multimedia, periodistas, gestores de proyectos, realizadores de videos y hoy también *youtubers* son algunos de los que hemos dejado de mencionar. Incluso, algunos directivos y decisores cercanos a los establecimientos culturales (que ya se dijo, están manejados por el Estado), díganse programadores de la radio, gerentes de centros nocturnos, promotores culturales, etc. también guardan relaciones –si bien usualmente circunstanciales– con algunos agentes de la escena. Resulta inevitable lograr conexiones con los protagonistas de la dinámica de ocio de muchos de los espacios que atienden. No obstante, consideramos que los cuatro tipos suscritos han escalonado desde lo esencial el desarrollo de la escena a partir de finales del siglo XX hasta hoy. Si bien hasta aquí hemos esbozado tímidamente cómo se producen las relaciones entre ellos, creemos necesario exponerlo con claridad.

El estudio del productor-grabador constituye el vórtice principal de confluencias. Su relación con el intérprete es clave para el proceso creativo, pero en él también intervienen ocasionalmente bailarines, quienes pueden aportar algunas notas a la conformación digital de la canción y al video musical. Precisamente la idea del audiovisual a menudo se gesta como una construcción conjunta entre ellos, en la que el realizador puede o no poseer la voz de liderazgo. El siguiente fragmento es un ejemplo claro:

Me he mezclado desde el punto de vista que al ser bailarín urbano y ellos reconocen que tengo visión audiovisual para filmar los videos, mezclar la música... Y yo le digo: ‘Se ve bien, pero si lo hacemos a contraluz creo que se ve mejor con los efectos porque hacemos un

¹⁵ Entrevista con bailarina de un grupo de baile urbano (12 de noviembre de 2019).

movimiento y con la cámara se vería así...’ Cosas así, me llevo con la mayoría de todos los productores¹⁶.

Los intérpretes, por su parte, suelen representar también el rol de distribuidores cuando llevan sus canciones a diferentes públicos o las suben a determinadas plataformas digitales como forma de hacer publicidad. A esto se añade la relación que guardan con los consumidores, de forma indirecta con la escucha de la canción o directamente en medio de la *performance* del espectáculo.

Precisamente, cuando la música se expone en vivo alcanza plena expresión la colectivización de las sensibilidades musicales. En este momento, hay mayor imbricación entre los productores (intérpretes, coreógrafo, bailarines, *disc-jockey*) y los consumidores; una expresión del *fellows-feelings* que describió Blacking (1977: 7) en su antropología del cuerpo, o una manifestación de la experiencia emotiva que nace de la *performance* del cuerpo (Finnegan 2003), esta vez llevada a lo colectivo. También ejemplifica el flujo sonoro que explica Schütz (1951 en Skarda 1979) en su fenomenología de la música, es decir, la mixtura y superposición del tiempo interior y el tiempo exterior de los intérpretes y consumidores, quienes en este momento participan de la formación de una comunidad de espacio.

La empatía colectiva provoca arremolinarse hacia el escenario (más las féminas que los chicos), cantar al unísono con el artista, realizar aquella especie de responsorio cantado donde el intérprete resulta la voz líder. También se observa cuando los bailarines exponen la coreografía intensamente en el espacio intermedio entre cantantes y los consumidores para animar el espectáculo mientras el público hace el coro y baila en el lugar que ocupa.

La notoriedad de la participación femenina al corporeizar la empatía colectiva en el público no constituye una nota casual. La composición por género de la escena también resulta un hecho de interesante exégesis, si bien no resulta nuestro objetivo central. No constatamos en Santiago de Cuba, al menos hasta el año 2021, productoras-grabadoras, y las cantantes de reguetón-trap son realmente escasas. Este es un trabajo ejercido generalmente por hombres y las causas desbordan los cercos patriarcales.

En el reggae y en el reguetón se usan voces femeninas como coro. Lo que pasa es que las chicas son un poco complicadas, a veces les da pena venir. Yo pienso que a las mujeres les gusta más salir en los videos que utilizar el estudio. Las mujeres pueden bailar, dramatizar, hacer una historia paralela que tenga que ver con la canción. Las mujeres aquí son un poco más tímidas, están más pendientes a la gente, viven con más prejuicio negativo¹⁷.

Consideramos que el universo simbólico con el que nació la producción de esta música y, consecuentemente, la escena, contribuye al alejamiento de las mujeres del rol de producción. Los anclajes de marginalidad (en realidad estereotipos) manifiestos, por ejemplo, en el lenguaje soez, la representación de la violencia física o su simulación y fundamentalmente el tema de la mujer como diana de deseo carnal en franca reproducción de una forma de socialización cotidiana informal usual entre los hombres (Lavielle y Favero 2019: 101) constituyen asideros de sentido que se expresan lo mismo en canciones, videos como en la comunicación entre ellos.

Si bien las artistas urbanas cubanas no se limitan con los anclajes de marginalidad como forma de expresión cultural –el elevado número de raperas cubanas lo demuestra– intuimos, y es solo una hipótesis, que la forma de direccionar el discurso hacia la pareja representada –siempre heterosexual– puede alejarlos del deseo de hacer *trap* y reguetón. Si a ello le sumamos que el estudio musical es el espacio por excelencia para la gestación de la producción y su protagonista, un hombre, es quien concentra estos capitales culturales, entenderemos mejor la frase del productor anteriormente reseñada.

¹⁶ Entrevista con bailarín urbano año 2021 (10 de octubre de 2021).

¹⁷ Entrevista con productor-grabador (10 de julio de 2017).

Aunque los intérpretes también experimentan este universo simbólico y lo escenifican constantemente, parece más viable para las mujeres asumir una posición de ruptura desde la interpretación que desde la producción. Acabamos de aludir al alto número de mujeres raperas en Cuba; medio centenar aproximadamente si nos atenemos a la observación y al criterio de gestores y productores. Ahora bien, consideramos moderada la presencia de las mismas en géneros como el reguetón, el reparto, el *trap* y otros ritmos afines, aunque su presencia va en aumento significativo (Yllarramendiz 2022) en la escena translocal cubana de la actualidad.

En efecto, similar a lo que describen estudiosos acerca de otros lugares (Gutiérrez *et al.* 2022: 175), las mujeres cubanas van conquistando un lugar importante como intérpretes reguetoneras. Sin embargo, la primacía numérica sigue siendo masculina y este proceso se realiza pausadamente. Más allá del número de intérpretes creemos que lo más significativo en estos casos puede residir en la forma del discurso, todavía sexista y ocasionalmente feminista (Araña, Tortajada y Figueras-Maz 2020), pero con intención de manipular los antológicos patrones del universo visual de tales ritmos. Ese sería tópico para otro análisis que requiere profunda exhaustividad.

El caso de los bailarines destaca por la confluencia de distintas caras del género. Aunque predomina la masculinidad entre adolescentes y jóvenes, cada vez más se incorporan mujeres y también, aunque en menor medida, homosexuales para formar los grupos informales de danza. Con tal diversidad, el tema del género podría conllevar a una problemática, sin embargo, una de las reglas elementales de conducta convenidas en cada agrupación sanciona las actitudes que ellos consideren homófobas o machistas. Obviamente, tal regulación pasa por el prisma muchas veces poco crítico de sus participantes, con lo cual, toda infracción en este sentido sería, cuanto menos, imprecisa. Con todo, cualquier manifestación flagrante de discriminación de toda índole alerta a los bailarines para su rápido remedio.

Aproximación a los efectos disruptivos de la COVID-19 y la migración en la escena

Durante los años recientes de la pandemia global por COVID-19, la relación directa entre bailarines, consumidores, intérpretes y productores de la escena se estableció, como en otros puntos del orbe, mediante conexión *online*¹⁸, aunque el efecto del aislamiento también dislocó sus prácticas regulares.

Si bien en varios puntos del planeta la producción musical puertas hacia adentro y la sustitución de la interacción en vivo por la comunicación (distribución y comercialización) *online* ha visto resultados desiguales con relación a variables socioeconómicas diferenciadas (Frances *et al.* 2021); en Cuba las “desventajas” sociales consecuentes con una estructura política-económica en profunda crisis han sido relativamente simétricas para la mayor parte de los integrantes de la escena. Por ejemplo, las restricciones que afectan al país en torno a las ventas por internet, la adquisición de música mediante una piratería legalizada o, en el plano más básico de supervivencia, la ingente penuria primaria que impide el acceso a los bienes básicos de vida, constituyen limitantes experimentadas a diario por cualquier cubano. Por extensión, los usos de internet todavía no se comparan con los países desarrollados (por no citar la desigual adquisición de equipos para lograr la conexión), lo que define las formas de relación de los miembros de la escena y su real alcance.

Con todo, la sociabilidad por internet se caracterizó por una comunicación constante, los comentarios de videos nuevos o de sus actividades diarias, pero más como paliativo obligatorio del aislamiento que como sustitución de la interacción en vivo. Algunos productores-gestores afirmaron la caída de sus ingresos; asimismo la ansiedad por verse y el incumplimiento episódico

¹⁸ Regularmente adolescentes y jóvenes inquirían a los productores, los gestores y a los bailarines en el espacio público o en las redes cuándo comenzarían de nuevo las actividades de ocio.

de las normas de aislamiento develaron la necesidad de mantener viva la dinámica social de esta comunidad de gusto.

Conversábamos con Nasobuco, pero subían en los tiempos más fuertes de la COVID. Y ya, nos poníamos de acuerdo pa' ensayar uno o dos, y nos parábamos en la acera y montábamos coreografías cuando estábamos aburridos¹⁹.

Otro proceso desintegrador, conjuntamente con la COVID-19, pero que aún rebasa el período pandémico, ha sido la masiva migración de cubanos desde finales del 2020 hasta la fecha. Con perjuicios profundos a todos los renglones de la vida social²⁰, muchos de los integrantes han visto en la emigración una oportunidad única, especialmente hacia Estados Unidos. En ese sentido, las pérdidas más sensibles se hallan entre aquellos que integran la categoría de productor, pues el vaciamiento de roles supone una paulatina fragmentación de la comunidad: bailarines que dejan grupos sin liderazgo, grabadores que cierran sus estudios o intérpretes que se echan en falta. Si bien los consumidores también integran las filas migrantes, su sustitución por otros acaece de forma más expedita que con los primeros. Este hecho, una vez más, visibiliza el espectro translocal y virtual (Bennett y Peterson 2004) de la escena cuando esta sigue funcionando gracias a las grabaciones que realizan algunos productores desde ciudades estadounidenses y que irradian a Cuba.

Conclusiones y nuevas rutas

La escena musical, a más de veinte años de su exposición como concepto sociológico, ha pasado a ser dominante en el análisis de la música popular contemporánea. El examen de la que aquí denominamos repa-reguetonera, sita en una importante ciudad cubana, se percibe como un espacio comunitario de interrelación entre productores y consumidores, cuya intensa dinámica se mantiene gracias al apego a roles bien diferenciados y articulados en dos espacios esenciales para el desarrollo de la misma: el estudio musical y los espacios musicales de socialización.

La mirada etnográfica hacia las relaciones que establecen en el estudio de grabación aporta elementos novedosos, no solo porque desnuda cómo se conforma desde su matriz este tipo de mundo del arte, sino porque devela algunos significados implícitos en las prácticas y la comunicación constante que llevan a cabo sus protagonistas. Por su parte, el estudio en los espacios musicales de socialización permite advertir diferencias en las formas en que el público masculino y femenino socializa; un dato a menudo pasado por alto. Además, posibilita entender cómo es la relación final y explícita entre consumidores y productores.

Resta por exponer los rasgos del universo simbólico de la escena, los mismos que productores y consumidores hacen extensivos o reproducen en todos sus espacios. Asimismo, en este estudio se ha abierto una brecha analítica acerca del impacto desestabilizador de la reciente epidemia COVID-19 en esta escena cubana, pero fundamentalmente las consecuencias del colosal proceso migratorio que aún hoy se vuelve transversal en la sociedad que habita en el país, también entre los cubanos de la diáspora. Este tópico catapulta el posterior análisis de la escena en su carácter translocal, con una fuerte presencia en Estados Unidos. Al mismo tiempo, falta entender las interconexiones locales a lo largo de todo el país y fuera de este en función de su articulación y notables diferencias basadas, en principio, en sensibles desigualdades económicas.

¹⁹ Así expone el líder bailarín de un grupo de baile en entrevista (15 de julio de 2022).

²⁰ Si bien las cifras varían de acuerdo con el medio de prensa, algunas fuentes como la revista *DW* del 5 de abril de 2022 estiman la salida, por estos medios, de unos más de cuarenta mil cubanos entre 2021 y 2022. La cifra hoy crece exponencialmente.

BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA, ONI
2019 "Reguetón: ¿culpable de todo?", *Periódico Granma* (24 de abril), p. 5.
- ADORNO, THEODORY MAX HORKHEIMER
1988 [1947] *Dialéctica del Iluminismo. La industria cultural. El iluminismo como mistificación de masas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- ALTHEIDE, DAVID
1987 "Reflections: Ethnographic contend analysis. Qualitative sociology", *Spring*, X/1, pp. 65-77.
- ALVARADO ÁLAMO, ROSMERY M.
2018 "Apropiación y construcción del sujeto en la escena subterránea del movimiento *hip hop* peruano", *Etno: Cuadernos de Etnomusicología*, 12. Disponible en <https://www.sibetrans.com/etno/> [acceso: 8 de septiembre de 2021].
- ARAÚNA, NÚRIA, IOLANDA TORTAJADA Y MÓNICA FIGUERAS-MAZ
2020 "Feminist reggaeton in Spain: Young women subverting machismo through 'perreo' ", *Young*, XXVIII/1, pp. 32-49. DOI: 10.1177/110330881983147.
- ARMENTA IRURETAGOYENA, FERDINANDO ALFONSO
2018 "La narcomúsica o cómo una escena musical se desborda sobre la frontera México-estadounidense", *Etno: Cuadernos de Etnomusicología*, 12, pp. 211-235.
- BAUDRILLARD, JEAN
1998 [1970] *The consumer society. Myths and structures*. Londres: Sage.
- BECKER, HOWARD
2008 *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- BENNETT, ANDY
1999 "Subcultures or neotribes? Rethinking the relationship between youth, style and music taste", *Sociology*, XXXIII/3, pp. 599-617. DOI: 10.1177/S0038038599000371.
2004 "Consolidating the music scene perspective", *Poetics*, XXXII, pp. 223-234. DOI: 10.1016/j.poetic.2004.05.004
2007 "As young as you feel: Youth as a discursive construct", *Youth cultures. Scenes subcultures and tribes*. Paul Hodkinson y Wolfgang Deicke (editores), Nueva York & Londres: Routledge, pp. 23-36.
- BENNETT, ANDY E IAN ROGER
2016 *Popular music scene and cultural memory*. Londres: Palgrave Macmillan.
- BENNETT, ANDY Y RICHARD A. PETERSON
2004 "Introducing music scene", *Music scenes: local, translocal & virtual*. Andy Bennett y Richard A. Peterson (editores). Nashville: Vanderbilt University Press, pp. 1-16.
- BERGER, PETER Y THOMAS LUCKMAN
2001 [1968] *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- BIELETTO BUENO, NATALIA
2018 "The Carpas Shows in Mexico city (1900-1930): An ethohistorical perspective to a musica scene", *Making music in Latin America. Studies in popular music*. Julio Mendivil y Christian Spencer (editores). Nueva York: Routledge, pp.25-36.
- BLACKING, JOHN (ED.)
1977 *The anthropology of the body*. Londres: Academy Press.

BOURDIEU, PIERRE

1990 *Sociología y Cultura*. México D.F.: Grijalbo.

2002 [1979] *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. México D.F.: Taurus.

BRUNETT, IGNACI Y ALEJANDRO PIZZI

2013 "La delimitación sociológica de la juventud", *Última Década*, XXI/38, pp. 11-36. DOI: [10.4067/S0718-22362013000100002](https://doi.org/10.4067/S0718-22362013000100002).

CASANELLA, LILIANA, NERIS GONZÁLEZ Y GRIZEL HERNÁNDEZ

2005 "El reguetón en Cuba, un análisis de sus peculiaridades", *VII Congreso IASPM-AL, La Habana. International Association Study of Popular Music América Latina*. La Habana. www.casa.cult.cu/musica/iaspm/resumenes.doc. [acceso: 3 de noviembre de 2010].

CEDIC (CENTRO DE ESTUDIOS PARA EL DESARROLLO INTEGRAL DE LA CULTURA)

2012 *La juventud cubana entre modelos de inclusión y exclusión sociocultural en comunidades santiagueras. Prácticas y consumos culturales en jóvenes universitarios del Oriente Cubano*. Informe de proyecto de investigación. Universidad de Oriente. (Documento inédito).

CRUCES, FRANCISCO

2004 "Música y ciudad: Definiciones, procesos y perspectivas". *Trans. Revista Transcultural de música*, 8. Disponible en <https://es.scribd.com/document/256653064/Cruces-Francisco-Musica-y-CiudadDefiniciones-Procesos-y-Perspectivas> [acceso: 12 de junio de 2012].

ESTÉVEZ RAMS, ERNESTO

2019 "El reguetón, la sociedad y lo ideológico", *La Jiribilla* (12 de marzo). <http://www.lajiribilla.cu/el-regueton-la-sociedad-y-lo-ideologico/> [acceso: 10 de noviembre de 2023]

FEIXA, CARLES

2021 "Generación blockchain: movimientos juveniles en la era de la web semántica", *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, XIX/1, pp. 1-20. DOI: [10.11600/ricsnj.19.1.4584](https://doi.org/10.11600/ricsnj.19.1.4584)

FEIXA, CARLES Y CARMEN LECCARDI

2011 "El concepto de generación en las teorías de la juventud", *Última Década*, XIX/34, pp.11-32. DOI: [10.4067/S0718-22362011000100002](https://doi.org/10.4067/S0718-22362011000100002)

FINNEGAN, RUTH

2003 "Música y participación", *Trans: Revista Transcultural de Música*, 7. <https://www.sibetrans.com/trans/publicacion/8/trans-7-2003> [acceso: 14 de julio de 2022].

FRANCES, HOWARD, ANDY BENNETT, BEN GREEN, PAULA GUERRA, SOFIA SOUSA Y ERNESTA SOFIJA

2021 "It's Turned Me from a Professional to a "Bedroom DJ. Once Again: COVID-19 and new forms of inequality for young music-makers", *Young*, XXIX/4, pp. 417-432. DOI: [10.1177/1103308821998542journasagepub.com/home/you](https://doi.org/10.1177/1103308821998542journasagepub.com/home/you).

GINER, SALVADOR, EMILIO LAMO DE ESPINOSA Y CRISTÓBAL TORRES

1998 "Comunidad", *Diccionario de sociología*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 132-133.

GÓMEZ, JAVIER

2018 "Reguetón. ¿Gusto o intereses?", *Cubadebate*. (9 de marzo). Disponible en: <http://www.cubadebate.cu/especiales/2018/03/09/regueton-gusto-o-intereses/>

GUERRERA, LAURA

2018 "Perreo pa' los nenes perreo pa' las nenas. Las reggaetoneras en el reggaetón". Tesis en opción del título de sociología. Universidad Nacional de Colombia.

- GUTIÉRREZ ARAGÓN, ÓSCAR, JOAN FRANCESC FONDEVILA GASCÓN, MARINA ROVIRA PÉREZ Y AMANDA RUBIO ÁLVAREZ
2022 "Diferencias de género en la percepción del reggaetón en el público millennial y centennial y en trabajadores jóvenes de la industria", *Ambitos. Revista internacional de comunicación*, 57, pp. 172-191. DOI: 10.12795/Ambitos.2022.i57.10
- HERNÁNDEZ SALGAR, ÓSCAR
2005 "El sonido de lo otro: nuevas configuraciones de lo étnico en la industria musical", *Cuadernos de música, artes visuales y escénicas*, I/1, pp. 4-22. Disponible en <https://www.redalyc.org/pdf/2970/297023445001.pdf> [acceso: 20 de mayo de 2022].
- HESMONDHALGH, DAVID
2007 "Recent concepts in youth subcultural studies: Critical reflection from the sociology of music", *Youth cultures. Scenes subcultures and tribes*. Paul Hodkinson y Wolfgang Deicke (editores). Nueva York y Londres: Routledge, pp. 37-50.
- ICIC (INSTITUTO CUBANO DE INVESTIGACIÓN CULTURAL JUAN MARINELLO) Y ONEI (OFICINA NACIONAL DE ESTADÍSTICA E INFORMACIÓN)
2009 *Consumo Nacional en Cuba. II Encuesta Nacional*. (Documento inédito).
- KRIPPENDORF, KLAUS
2013 *Content Analysis. An introduction of its methodology*. 3a edición. United States: SAGE Publication.
- LAVIELLE, LIGIA
2016 "Entre compases: Polifonías juveniles. Estudio de consumos musicales en jóvenes santiagueros", *Methaodos. Revista de Ciencias Sociales*, IV/1, pp. 73-86. <https://www.redalyc.org/pdf/4415/441545394007.pdf> [acceso: 12 de febrero de 2019].
- 2022 "Red hot hips and undulating dreadlocks: Urban music groups, scenes and cultures in Santiago de Cuba", *Youth and Globalization*, III/2 (marzo), pp. 286-307. Disponible en <https://brill.com/view/journals/yogo/3/2/yogo.3.issue-2.xml>
- LAVIELLE, LIGIA Y PAOLO S.H. FAVERO
2019 "Is this not a world for women?", *Keep it simple make it fast. An approach to underground music scene*. Paula Guerra y Thiago Pereira (editores). Faculdade de Letras, Universidade do Porto, vol. 4, pp. 98-108.
- LÓPEZ CANO, RUBÉN
2007 "El chico duro de la Habana. Agresividad, desafío y cinismo en la timba cubana", *Latin American Music Review*, XXVIII/1, pp. 24-67.
- MAÑACH, JORGE
1928 *Indagación al choteo*. Disponible en https://www.academia.edu/72497276/Indagaci%C3%B3n_del_choteo_de_Jorge_Ma%C3%B1ach_ed_pr%C3%B3_y_notas_ [acceso: 7 de junio de 2018].
- MARGULIS, MARIO
2009 *Sociología de la cultura. Conceptos y problemas*. Buenos Aires: Biblos.
- MARSHALL, WAYNE, RAQUEL RIVERA Y DEBORAH PACINI HERNÁNDEZ
2010 "Los circuitos socio-sónicos del reggaetón", *Trans: Revista Transcultural de Música*, 14. <https://www.sibetrans.com/trans/publicacion/2/trans-14-2010> [acceso: 10 de noviembre de 2010].
- MARTÍN-BARBERO, JESÚS
2003 [1987]. *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- MAYRING, PETER
2014 *Qualitative content analysis. Theoretical foundations. Basic Procedure and Software solution*. Klagenfurt (Austria). Disponible en <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0168-ssao-395173> [acceso: 10 de noviembre de 2020]

MENDÍVIL, JULIO Y CHRISTIAN SPENCER

- 2016 "Introduction. Debating genre, class and identity: popular music and music scene from the Latin America World", *Making music in Latin America. Studies in popular music*. Julio Mendivil y Christian Spencer (editores). Nueva York: Routledge, pp.1-23.

MUÑOZ-TAPIA, SEBASTIÁN

- 2018 "Entre los nichos y la masividad. El (t)rap de Buenos Aires entre el 2001 y el 2018", *Resonancias*, XXII/43, pp. 113-131.

- 2022 "La producción de un espacio rapero. Las dinámicas sociomusicales de un home studio en el conurbano de Buenos Aires", *Revista Musical Chilena*, LXVI/238, pp. 109-130. DOI: 10.4067/S0716-27902022000200109.

MUÑOZ TAPIA, SEBASTIÁN Y CARLA PINOCHET COBOS

- 2023 "Música urbana a la chilena", *Revista Anfibia*, Disponible en <https://www.revistaanfibia.cl/musica-urbana-a-la-chilena/> [acceso: 14 de noviembre de 2023].

OROZCO, DANILO

- 2010 "Qué está pasando ¡Asere! Detrás del borroso qué se yo y no qué sé en la génesis y dinámica de los géneros musicales", *Clave. Revista cubana de música*, XII/1, pp. 60-89.

- 2014 "Tendón yo le dolll... De habanera a reguetoll. Avatares de reguetón frente a rapeos, timbas y algo más en el devenir musical cubano-caribeño. Punticos y puntones", *Clave. Revista cubana de música*, XVI/1, pp. 4-14.

PADURA FUENTES, LEONARDO

- 2008 "La educación sentimental (el reguetón, el protagonista, el villano)", *Rebelión* (30 de noviembre). Disponible en <https://rebelion.org/la-educacion-sentimental-el-reggaeton-el-protagonista-el-villano/> [acceso: 12 de febrero de 2019].

PEDRO, JOSEPH, RUTH PIQUER Y FERNÁN DEL VAL

- 2018 "Repensar las escenas musicales contemporáneas: genealogías, límites y aperturas". *Etno: Cuadernos de Etnomusicología*, 12, pp. 63-88. Disponible en <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/35569> [acceso: 12 de febrero de 2019].

PERETZ, PAULINE, OLIVIER PILMIZ Y NADÈGE VECINAT

- 2011 "Social life as improvisation. Interview with Howard Becker", *Books and ideas*. (31 de enero). <https://booksandideas.net/Social-Life-as-Improvisation.html> [acceso: 10 de noviembre de 2023].

PERHIRIN, EVA

- 2022 "Discursos, representaciones y experiencias de las mujeres a través del baile del reguetón. Bichotas y perreo en Bogotá". Tesis en opción al máster langues et sociétés, parcours les Amériques. Université Européenne de Bretagne.

QUINTERO, ÁNGEL

- 1998 *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música tropical*. La Habana: Casa de las Américas.

SADLER, DAVID

- 1997 "The global music business as an information industry: reinterpreting economies of culture", *Environment and planning A: Economy and Space*, XXIX/11, pp. 1919-1936. DOI: [10.1068/a291919](https://doi.org/10.1068/a291919)

SALAZAR CELIS, EDWARD

- 2024 "Con ropa haciendo el amor'. Moda, estéticas y políticas del reggaetón en los albores de su globalización", *Sociología y música. Aportes investigativos para el caso colombiano*. Diana Carolina Varón Castiblanco (editora). Bogotá: Ediciones Universidad Santo Tomás, pp. 89-118.

SANTISO, HAZELL Y CONSUELO MEZA

- 2018 "Sacrificio Martínez y Príapo Pérez o el amor en los tiempos del reguetón", *Aproximaciones interpretativas multidisciplinares en torno al arte y la cultura*. Raúl Wenceslao Capistrán Gracia (coordinador). Universidad Autónoma de Aguascalientes, pp. 19-34.

SKARDA, CHRISTINE

- 1979 "Alfred Schutz's. Phenomenology of Music", *Journal of Musicological Research* III/1-2, pp. 75-132.

STRAW, WILL

- 1991 "System of articulation. Logics of change: communities and scenes in popular music", *Cultural Studies*, V/3, pp. 368-388.

- 2006 "Scenes and sensibilities", *E compos. Revista de Associação Nacional dos Programas de Pós Graduação em Comunicação*, VI, pp. 1-16.

THEBERGE, PAUL

- 1997 *Any Sound You Can Imagine: Making Music/Consuming Technology*. Hannover & Londres: Wesleyan University Press.

THORNTON, SARAH

- 1995 *Club cultures. Music, Media and Subcultural capital*. Cambridge, UK: Polity Press.

VALENZUELA, JOSÉ MANUEL

- 2005 "El futuro ya fue. Juventud, educación y cultura", *Anales de la educación común*, 1-2, pp. 28-71. Disponible en <https://cendie.abc.gob.ar/revistas/index.php/revistaanales/article/view/196> [acceso: 25 de marzo de 2011]

YLLARRAMENDIZ ALFONSO, LALAU

- 2022 "Ellas «perrean» solas o la presencia femenina en el reguetón cubano", *Del canto y el tiempo* (17 de junio). Disponible en <https://cidmucmusicacubana.wordpress.com/2022/06/17/ellas-perrean-solas-o-la-presencia-femenina-en-el-regueton-cubano> [acceso: 17 de junio de 2022].

“Mi estilo es todos los estilos”: la fluidez genérica en la música de C. Tangana y Nathy Peluso

“Mi estilo es todos los estilos”: genre fluidity in the music of C. Tangana and Nathy Peluso

por

Ugo Fellone

Universidad Internacional de Valencia, España

ufellone@universidadviu.com

El siguiente artículo se propone analizar el modo en el que C. Tangana y Nathy Peluso, dos artistas que se dieron a conocer con propuestas afines al rap, trascienden la cultura del *hip-hop* para conformar personas musicales dominadas por un notorio eclecticismo. Con ello se pretende comprender si la fluidez genérica por la que abogan es resultado de un cambio estético acontecido en el seno del *hip-hop* o si, por el contrario, estos han articulado un aura de excepcionalidad genérica que no es extrapolable a otros artistas contemporáneos. Para llevar esto a cabo se realiza un análisis del modo en el que ambos construyen un entramado metagenérico distintivo, en el que dialogar con diferentes géneros no solo les permite dar variedad a su propuesta, sino que también les ayuda a ampliar públicos y redefinir sus identidades a base de una triangulación entre las identidades española, latina y afroestadounidense. Todo esto, a su vez, permitirá reflexionar acerca del modo en el que el sistema genérico del rap, que históricamente ha sido bastante monolítico, se ha ido redefiniendo en la última década con la eclosión de la categoría de música urbana.

Palabras clave: género musical, hip-hop, rap, música española, música latinoamericana, música urbana

This article aims to analyze how C. Tangana and Nathy Peluso, two artists who initially gained recognition within rap-related contexts, transcend hip-hop culture to craft musical personas characterized by notable eclecticism. The goal is to determine whether the genre fluidity they advocate for is the result of an aesthetic shift within hip-hop itself or whether these artists have instead constructed an aura of generic exceptionality that cannot be generalized to other contemporary artists. To address this, the article examines how both artists create a distinctive metageneric framework, where engaging with diverse genres not only adds variety to their work but also helps them broaden their audiences and redefine their identities through a triangulation of Spanish, Latin, and African American identities. This, in turn, allows for reflection on how the generic framework of rap, historically quite monolithic, has been redefined over the past decade with the emergence of the "urban music" category.

Keywords: music genre, hip-hop, rap, Spanish music, Latin music, urban music

Introducción¹

En junio de 2022, Bizarrap habilitó una cabina de escucha en Madrid donde se podía oír un adelanto de la próxima sesión del productor, la número 51, junto con la rapera puertorriqueña Villano Antillano. En la cámara oculta que registró las reacciones de las personas que entraron a la cabina, se captó a una de estas diciendo “Dios, cómo cambia de género, ¿no?” (Daykon 2022: 1:03-1:05), lo cual apunta al modo en el que recoger diversas influencias puede ser un aspecto que el público valora positivamente.

Un análisis superficial a la “BZRP Music Sessions #51” revela un diálogo entre tres realidades genéricas distintas. Así, mientras la primera estrofa nos sitúa en un paradigma próximo al rap contemporáneo, con sonidos de la caja de ritmos Roland TR-808 (y sus característicos *hi-hats* atresillados), el estribillo (0:44) se mueve en un contexto más próximo a la música electrónica de baile, con un *four-on-the-floor* muy marcado, el que se ve roto momentáneamente (1:08-1:15) por la vuelta del sonido del 808 y unos subgraves asimilables a la producción del *trap*.

No obstante, el cambio más destacable sucede en el minuto 1:36, cuando la percusión se detiene y la voz es tratada para simular un efecto de ralentización con el que se da paso, en el 1:41, a una parte con una concepción más clásica, con un *boom bap* muy presente, que remite a la producción del rap de finales de los ochenta y principios de los noventa. Esta sección va acelerándose (pasando desde 96 a 120 ppm), hasta que en el minuto 2:12 vuelve de nuevo el estribillo y sus influencias de la música *dance*.

Esta alternancia entre (t)rap contemporáneo, EDM y *boom bap* sirve para el lucimiento de Bizarrap como productor y de Villano Antillano como una rapera que es capaz de adaptar su *flow*² a prácticas codificadas de manera más *queer* (como el *house*) y otras tradicionalmente asociadas con una masculinidad más convencional (el *boom bap*), lo que en cierta medida se puede vincular con su identidad como persona no binaria.

Ejemplos como este plantean claras cuestiones acerca de cómo se conciben actualmente los géneros y sus límites, especialmente en el rap, donde diversos artistas han abogado por propuestas cada vez más fluidas que permiten reflejar las múltiples aristas de las personas musicales que han construido.

Esta fluidez genérica, entendible como la capacidad de transitar entre culturas de género históricamente alejadas, es vinculable con varios fenómenos culturales que se vienen dando desde al menos la década de los noventa, como el omnivorismo cultural (Peterson 2005), la búsqueda de plenitud del neoliberalismo (Taylor 2016) o, simple y llanamente, el cada vez mayor acceso a diferentes músicas que ha traído internet. No obstante, también es cierto que ya en el último tercio del siglo XX existieron múltiples propuestas que abogaron por cierto grado de eclecticismo (Kronengold 2022), aunque es innegable que el *hip-hop* ha tendido a operar alrededor de un imaginario genérico más limitado que otras músicas.

Como expresa Thomas Johnson (2018), el *hip-hop* ha sido una de las culturas de género que se han articulado internamente de manera más monolítica. Esto implica que, frente al *rock* o la electrónica de baile, en el *hip-hop* tienden a conceptualizarse pocos subgéneros, como demuestra que el algoritmo de Spotify maneje una cantidad mucho menor de categorías vinculables al *hip-hop* que a otras culturas genéricas.

Pensemos en la usual diferenciación del rap por zonas geográficas (Costa Este, Costa Oeste, Sur...). Aunque esta sirve para propósitos organizativos en términos genéricos, lo cierto es que resulta inoperativa desde un plano estilístico, dada la amplitud de propuestas con sonidos y letras

¹ Este texto, que se inserta en una investigación más amplia acerca de los géneros musicales en el mundo contemporáneo, se enmarca asimismo en el proyecto Música en España y Sudamérica: translaciones y transculturalidad (1960-2019) (ref. PID2023-151026NB-I00) de la Universidad de Oviedo, con financiación del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades de España.

² Siguiendo a Kyle Adams (2009), se puede entender el *flow* como la forma en la que un rapero utiliza el ritmo y la articulación en su presentación (*delivery*) del elemento lírico.

radicalmente diferentes dentro de cada uno de estos géneros. Esto es una buena muestra de que privilegiar la relación con las escenas que alimentan al *hip-hop* ha ido en detrimento de otras posibilidades a la hora de categorizarlo (*hardcore*, *boom bap*, *jazz rap*, *cloud rap*, *G-funk*, *snap*, *chopped and screwed*...). Con ello se refleja una cuestión más amplia acerca de los procesos de categorización: que la granularidad de las categorías depende de las necesidades de cada persona. Así, mientras que alguien inserto en la cultura *dance* necesita un amplio arsenal de subgéneros para revalorar su pertenencia (McLeod 2001), en el *hip-hop* este es un aspecto más secundario, aunque indudablemente la elaboración del sistema genérico afecte al modo en el que se discute sobre esta cultura (Krimms 2000: 53).

Las categorías geográficas que articulan gran parte de la discusión en torno al rap funcionan como ensamblajes de múltiples elementos, que pueden ser invocados en alusión a prácticas muy distintas según las necesidades del enunciador. De este modo, si un músico habla de influencias sureñas en su música, puede hacerlo para aludir a cosas tan disímiles como el *trap*, el *snap*, el *Miami bass*, el *bounce* de Nueva Orleans, el *chopped and screwed*, el *horrorcore* de Geto Boys o el eclecticismo de Outkast. Esto es algo bastante distinto de lo que ocurre en el caso del *rock*, donde el apelativo "sureño" alude a una realidad mucho más acotada.

Aunque en muchos casos no se adopte un acercamiento muy granular para categorizar a Kanye West, Kendrick Lamar, JPEGMafia o Tyler, the Creator, lo cierto es que hay unas diferencias musicales muy palpables tanto entre estos raperos como entre sus propios álbumes. Como advierte Adam Krimms (2000: 87), los discos de rap rara vez abarcan un solo género, no siendo tanto microcosmos monádicos del sistema de géneros del rap como demostraciones de que este se articula en un contexto híbrido y metagenérico. No obstante, fruto de la concepción rígida existente a la hora de hablar del *hip-hop*, es justo cuando más alejamiento se produce del rap cuanto más se explicita la fluidez de los artistas (como sucede con *MTV Unplugged No. 2.0* de Lauryn Hill, *The Love Below* de André 3000, *808 and Heartbreaks* de Kanye West o *Igor* de Tyler, the Creator).

Esta es una realidad de la que tampoco se muestran ajenos los raperos del ámbito castellanoparlante, como prueban los dos artistas en los que se centrará este artículo, C. Tangana y Nathy Peluso, quienes abogan por una propuesta ecléctica en la que el *hip-hop* tiene un lugar destacado. Su elección se debe a una mezcla de factores, entre los que sobresale el hecho de que ambos se dan a conocer en el contexto español con una producción más afín al *rap*, pero adquieren mayor visibilidad por aproximarse a otras prácticas genéricas. Como veremos a lo largo del texto, ambos utilizan esta fluidez para renegociar elementos de sus personas públicas en un constante diálogo con construcciones identitarias que actualmente acontecen entre España y Latinoamérica. Pero, a pesar de sus elementos compartidos, cada cantante presenta unas especificidades concretas, que permiten reflexionar acerca de las transformaciones acontecidas en el *rap* español a lo largo de la pasada década, en el caso de C. Tangana, o la experiencia genérica de una inmigrante argentina como Nathy Peluso.

Todo esto, a su vez, permite realizar una reflexión sobre el lugar en el que el *rap* y propuestas derivadas son entendidos actualmente en el grueso de las músicas populares del país en el que ambos residen, España. Históricamente, hasta la segunda década del siglo XXI, la escena del *hip-hop* española ha estado caracterizada por una clara adhesión a unas pautas estilísticas muy concretas, próximas al *hardcore rap* y el *boom bap*, que en términos líricos dieron como resultado lo que Ernesto Castro (2019) llama "rap virtuoso"³. No obstante, el relevo generacional acontecido en la década de los diez trajo consigo una diversificación de tendencias en la que es fácil encuadrar parte de la producción de C. Tangana y Nathy Peluso.

Dicha diversificación provocó la consolidación del término "música urbana" para aludir a una naciente escena en la que se entremezclan diversos géneros de origen afroamericano, como el *dancehall*, el *reggaetón*, el *trap* o ciertas variantes contemporáneas del *hip-hop* y el R&B. A pesar

³ Dentro del sistema genérico de Adam Krimms (2000) podríamos situarlo a medio camino entre las vertientes más bohemias del *hip-hop* y el *reality rap* más alejado del *gangsta*, el *knowledge rap*.

de las múltiples críticas de las que ha sido objeto esta categoría (que es vista como una forma de invisibilizar el origen negro de las prácticas que la sustenta) (Helligar 2020; Sancho 2020), en el contexto español se ha vuelto una etiqueta de uso común, sirviendo como forma de acotar una escena musical y para aludir a una realidad metagenérica común en el panorama nacional.

En ella el eclecticismo musical se manifiesta de diversas maneras. Aunque lo más común es que los artistas naveguen sin problema entre el *reggaetón*, el *trap* o vertientes modernas del *hip-hop* como el *cloud rap*, a veces hay aproximaciones externas a los géneros que se entiende participan de lo urbano. Estas pueden ser relativamente puntuales, como el concierto de Pxxr Gvng acompañados de un conjunto de salsa en el Primavera Sound de 2016, o Taifa Yallah, el proyecto de *rock* andaluz de Dellafuente. Pero en otros casos este eclecticismo sirve para articular una persona musical (Auslander 2006) concreta, como ocurre en el caso de El Coleta, que juega con las referencias estilísticas a las que se acerca (*rock* duro, rumba de extrarradio, *bakalao*...) para construir su imaginario *neoquinqui* y dialogar con sus otros (Labrador Méndez 2020).

Este último ejemplo es una buena muestra del modo en el que, al mostrarse más próximos a ciertas prácticas que otras, los músicos despliegan sus propios imaginarios metagenéricos. Ya que, al igual que todo género es un metagénero en sí mismo (Kronengold 2022) porque lleva implícito un valor posicional concreto (con respecto a los géneros a los que se opone, ignora o con los que se siente más afín), lo mismo ocurre con los músicos y, especialmente, con los artistas que tienen una carrera solista. A la hora de construir una determinada imagen pública, estos se nutren de una constelación de músicas concretas que sirven como vehículo para conformar su o sus personas musicales. Y el grado en el que esta precise de un mayor o menor abanico de géneros determinará el grado en el que participa de los atributos musicales, paramusicales y perceptivos comúnmente asociados a estos tipos de música.

Esta realidad, tan común al pop como al rap, permite reflexionar en torno a varios aspectos interrelacionados, como el modo en el que la fluidez genérica opera para ciertos artistas, la manera en la que esto afecta a las fronteras existentes entre géneros y el modo en el que el público valora positivamente este eclecticismo.

Esto último, aparentemente, supondría una ruptura con la realidad reflejada por la sociología o el *marketing* sobre el fenómeno conocido como penalización por la categorización múltiple (Leung y Sharkey 2014). Según esta teoría, constatada en relación con múltiples productos y servicios, incluyendo el cine, las personas se muestran menos proclives a consumir aquello que participe de más categorizaciones. La música no se ha visto ajena a esta realidad, como parecen apuntar los procesos de generificación que han llevado a consolidar, a lo largo del siglo XX, varios nichos de mercado en las músicas populares (*rock*, *jazz*, *heavy metal*, *hip-hop*, *dance*...).

La persistencia de estas grandes culturas de género es palpable si se navega por la interfaz de cualquier plataforma de *streaming*. Por ello es pertinente preguntarse hasta qué punto las estrategias de artistas como C. Tangana o Nathy Peluso contribuyen a subvertir el actual régimen genérico o, simple y llanamente, suponen una excepción al mismo, un tipo de privilegio, incluso, que les posibilita transitar entre diferentes géneros de un modo que otros y otras artistas no podrían permitirse.

Para comprobar esto, el artículo propone hacer un mapeo de los imaginarios metagenéricos de ambos artistas, indagando sobre hasta qué punto se derivan de inercias ligadas a la construcción de sus personas musicales o se vinculan a dinámicas globales en las músicas populares contemporáneas. Esto conllevará la asunción de una perspectiva flexible tanto de los géneros musicales como de las identidades que alimentan, entendiendo que ambas están en constante (re)imaginación. La exploración de dicho enfoque se realizará mediante la confrontación del análisis de los parámetros líricos, sonoros y performativos de su música con los discursos generados sobre ella por los artistas en entrevistas, la crítica en reseñas y el público en sus aportaciones en distintas redes sociales, especialmente los comentarios de YouTube. Esto permitirá entender mejor cómo operan sus realidades metagenéricas individuales, para así

poder compararlas con otras concepciones metagenéricas a gran escala, como el sistema genérico del rap (Krimms 2000), la música urbana o el pop (Toynbee 2000).

C. Tangana: de la modernización del rap al pop

Antón Álvarez Alfaro "Pucho" (n. Madrid, 1990), la persona detrás del pseudónimo C. Tangana, comenzó en el rap a finales de la primera década del siglo, dándose a conocer bajo el nombre de Crema en 2005, cinco años después de conocer el género. En líneas generales, podemos englobar toda la producción que realiza bajo este *a.k.a.* próxima a un *boom bap* con influencias *jazzísticas* y letras filosóficas comunes en la escena española del rap de los 2000.

La producción de Crema se articula alrededor de *loops* de *jazz* fusión, *souly funk* de los sesenta y setenta, con pocos juegos de dinámicas. Las bases presentan pocas variaciones, más allá de la adición o sustracción de una capa (en muchos casos la propia batería) o la inclusión ocasional de saxofón, guitarra eléctrica o voz femenina. Por su parte, la voz tiende hacia un rapeo agresivo que en algunos casos se combina con frases breves repetitivas entonadas, que actúan a modo de *hook* o estribillo (práctica que mantiene hasta la actualidad). Las letras demuestran una clara adhesión a los preceptos del rap español de la época, haciendo un uso profuso de referencias culturales, metacomentarios acerca del rap y el lugar ocupado en la escena por él y su *crew*, Agorazein; así como una profunda identificación con la ciudad de Madrid, especialmente palpable en la maqueta *Madrid Files* (2006) o el tema "Madrid no fame", del disco *Agorazein* (2008). No obstante, ya en algunos temas, como "Cada uno en su lugar", comienza a incidir en temáticas románticas que sientan las bases de la imagen de hombre despechado que cultiva hasta la actualidad.

La adscripción de Crema a la escena del *rap* de la época es notoria, ya que, más allá de reconocer claras influencias de agrupaciones madrileñas como Hermanos Herméticos o Perros Callejeros, empezó a darse a conocer por espacios comunes a la escena para finales de los 2000, como el foro Hip Hop Groups. Aunque la concordancia entre pulso y rima, y cierta tendencia a los pareados de antecedente-consecuente lo muestran próximo al *flow* del rap en sus primeros quince años de existencia (Krimms 2000), lo cierto es que Crema aboga por ciertos juegos rítmicos y melódicos que lo alejan, aunque sea parcialmente, del rap de la vieja escuela. Para comprobar esto resulta de especial relevancia el modelo analítico de Kyle Adams (2009), en el que se entiende como elemento fundamental del *flow* el lugar ocupado por las sílabas acentuadas y rimadas a lo largo del compás. Este se revela pertinente por el modo en el que es capaz de reflejar de manera visual la relación entre ritmo musical y métrica, bajo la premisa de que cuanto mayor sea la concordancia entre estos, más próximo se mostrará el rapeo al de la vieja escuela (ver Figura 1).

1	x	y	z	2	x	y	z	3	x	y	z	4	x	y	z
											lla-	MAD-	lo ó-	pe-	ra
PRI-	ma			TRAI-	go	mi al-	ma	en	ver-	sión	su-	PRE-	ma		pen-
SAN-	do en	es-	te	VER-	so	fu-	mo	mi-	RAN-	do a	la	LU-	na		pen-
SÉ en	to-	da u-	na	LIS-	ta	que in-	clu-	YE-	ra a		cual-	QUIE-	ra		
de	mis	o-	pi-	nio-	nes	al	fi	NAL	lo	es-	cu-	po y		FUE-	ra
		TO-	dos	vuel-	ven	al	prin-	ci-	pio	si	te	FI-	jas		
			mi	RAP	so-	lo es	pol-	vo	de	za-	pas	VIE-	jas		
		en-	tre-	SI-	jos		a-	MOR	y al-	gu-	nas	QUE-	jas		so-
ÑAR			vi-	VIR	con	u-	na	LE-	tra en	la	mé-	JI-	lla		
			no es-	PE-	res	en-	ten-	DER-	me	cual-	quier-	DÍA			mi
RAP	no	va a	sal-	VAR-	te	la	VI-	da	vi-	no a	sal-	VAR	la	MÍA	
				AL-	go	de	cer-	ve-	za o	de	san-	GRÍA			
ES	más	pro-	duc-	TI-	vo	que	tus	A-	ños	de	psi-	co-	lo-	GÍA	y
				CUAL-	quie-	ra	se	FÍA							

Figura 1. Quince primeros versos de “Juntar una vida” siguiendo la metodología desarrollada por Kyle Adams (2009) en la que las sílabas acentuadas se señalan con mayúscula y las rimas con colores. Elaboración propia.

Aunque el primer disco de Agorazein, *Kind of Red*, publicado a principios de 2011, sigue incidiendo en ademanes propios del rap de los noventa (Castro 2019: 138), para mediados del año se produjo el cambio de nombre a C. Tangana, lo cual trajo consigo un notorio cambio de sonido, apreciable en el disco *Agorazein presenta a: C. Tangana* (2011), más afín a ciertas tendencias contemporáneas, fundamentalmente del Sur de Estados Unidos.

En el sistema genérico del rap, fruto de la importancia adquirida por Atlanta, lo sureño tiende a vincularse con texturas lentas, continuas y con bajos muy presentes (Krimms 2000: 126-127). Esta ralentización es palpable si comparamos la media de los temas de *Agorazein*, alrededor de los 90 pulsos por minuto, con la de *C. Tangana*, donde ninguno llega a esta velocidad, situándose más de la mitad por debajo de los 75. Dicha lentitud viene aparejada a la adopción de sonidos de la caja de ritmo Roland TR-808, muy vinculados a la producción del *trap* y el *cloud rap*. Con este último género también comparte una clara tendencia a las bases más atmosféricas, con un mayor uso de sintetizadores y juegos con el *reverb* o los filtros de paso bajo.

No obstante, aún siguen presentes ciertos *samples* de *soul* y *jazz* fusión de los setenta, aunque se encaran de manera distinta. Un ejemplo claro de esto es el tema “Cakes”, en el que no solo se hace coexistir al *sample* con capas de sintetizadores o voces bajadas de tono (próximas al *chopped and screw*), sino que también se lo procesa en extremo por medio del *delay* y el juego con el *stereo*.

Todo ello también afecta a las letras, puesto que, como afirma Adam Krimms (2000: 48), cada género de rap trae consigo sus propios regímenes de verosimilitud, sus propias ideas acerca de lo que implica ser “real”, auténtico. Así, reserva una de las canciones más cercanas al *boom bap*, “Diez años”, para reflexionar sobre sus orígenes y valía como rapero, abogando en otras por otros discursos, como la marginalidad en “Espalda con espalda”, cuyo estribillo directamente dice “[e]ste es mi *gospel* de blancos tirados en bancos pensándolo en euros”. De este modo, el

disco viene guiado por una actitud más chulesca e individualista, que se apoya en cierto argot (“putas”, “zorras”, “fellas”, “wacks”...) y que aboga por un discurso en torno al éxito, la ambición económica y el lujo que choca con los ideales de autenticidad de Crema.

Al transformarse las bases también se ve afectado el *flow*, perdiendo agresividad y ganando en variedad, con un *delivery* más melódico y nuevos recursos rítmicos (rimas internas, otras divisiones del pulso...), en una clara voluntad de explorar nuevas posibilidades a la hora de encarar lo que Dai Griffiths (2003) llama el espacio verbal. Esto le acerca, por momentos, a lo que dicho autor llama *anti-lyric*, en contraposición a su producción anterior, que aboga por una relación rima-ritmo más convencional. Un ejemplo claro sería la primera estrofa de “Wings” (ver Figura 2).

1	x	y	z	2	x	y	z	3	x	y	z	4	x	y	z		
									y	que	se	JO-	dan	WINGS			
			no es-	toy	muy	BIEN				vi-	da	no es	de	PIEL			
			no hay	cue-	ro en	el	BENZ		de	mi	ca-	be-	za ¿y	QUÉ?			
			no	QUIE-	ro el	mun-	do en-	TE-	ro	no	soy	TO-	ny		ya		
ten-	go	HUE-	vos		a-	qui	nin-	GU-	no	va	de	GAN-	dhi		KID		
			las	A-	las	con	su-	DOR	o	no hay	ma-	NE-	ra-		me es-		
TÁN	qui-	tan	do el	Al-	re	PU-	to	y el	pan	de	la	BO-	ca		ha-		
cer	el	CAM-	bio		sa-	BER	vo-	LAR	pa-	RAR	el	TIEM-	po		jo-		
DER	co-	MER	dor-	MIR	jo-	DER	vo-	LAR	pa-	RAR	el	TIEM-	po				
SO-	lo	ten-	go	HAM-	bre y	no hay	PLAN	B y	no hay	PLAN	C	QUE					
	¿qué	quie-	ren	de	mi	bol-	sa?	¿qué	VEN-		den?	¿CUÁN-	to	CUES-	to?	QUÉ	
	es-	toy	dis-	PUES-	to a	ven-	DER		aún	no	lo	SÉ		BÁI-	la-		
me		so-	lo	quie-	ro	vo-	LAR			BÁI-	la-	me		VI-	da		

Figura 2. Primera estrofa de “Wings” siguiendo el modelo de análisis rítmico del *flow* de Adams (2009). Elaboración propia.

Este cambio estilístico provocó resistencias por parte de los fans de su producción previa, hasta el punto de que la expresión “molaba más cuando era Crema” devino un meme, por el hecho de que muchos insistían en poner este comentario en cualquier nueva publicación de C. Tangana. Esta no es sino la constatación de las tensiones que genera el que los artistas cambien de estilo (ya sea por cansancio con su propuesta anterior o por búsqueda de nuevos sonidos y públicos), pudiendo provocar el rechazo de sus seguidores iniciales (Arias Salvado 2020: 25).

Ante esta reacción, él mismo expresa que el cambio de estilo es algo inherente a su propuesta:

Pues, a ver, el estilo este, también lo cambié en *Kind of Red*, también lo cambié en *C. Tangana* y lo voy a seguir cambiando [...] Pero hay un montón de gente que no sabe lo que estoy haciendo, entonces dice: “¿qué es esto?”. Se lo preguntan, pero hay un montón de gente que me escucha en *Kind of Red* y están viendo Nueva York, están viendo tal, se ponen ahora a escuchar *C. Tangana* y están viendo el Sur y están viendo el sonido nuevo. La gente que te escucha de verdad tal lo está viendo y los que no les está sirviendo a un montón de gente para investigar [...]. Pero voy a

cambiar el estilo ocho mil veces y voy a hacer cien mil estilos (HHDirecto.net 2011: 4:54-5:42).

Ya en estas declaraciones se muestra abierto a cierta fluidez genérica, al menos en lo que respecta al rap. No obstante, el cambio de nombre es significativo, contribuyendo a resaltar esta transformación genérica como un punto de inflexión en su propia carrera.

Su siguiente disco, *LO♥E'S* (2012), se podría entender como su propuesta más homogénea estilísticamente, siendo encuadrable en el *cloud rap*, una tendencia surgida en los años diez que aboga por una producción musical electrónica, de corte atmosférico, *lo-fi* y relativamente próxima a microgéneros de internet como el *chillwave*. En suma, una estética que aboga mucho más por lo tímbrico que por la claridad de las letras. Esto hace que, aunque se mantengan ademanes de su disco previo, como los sonidos de TR-808 o la lentitud de las canciones, haya claras diferencias, empezando por un uso de *samples* más secundario, un tratamiento de la voz más en segundo plano, con abundante *reverb* y *delay*, y unas letras mucho más abstractas, con referencias más crípticas y nexos narrativos más desdibujados.

Si en *C. Tangana* se abraza el estilo sureño con una voluntad de probar nuevas sonoridades, en *LO♥E'S* hay un discurso estético mucho más explícito y unificado, como prueba el cambio en la forma de vestir, alejada de la ropa que habitualmente se vincularía al rap en pro de una más arreglada, cercana a la estética de lo que en España se conoce como *pijo*⁴, con camisetas o polos de marca. Esto comporta una explicitación de una voluntad de alejarse de cierto capital subcultural en pos de un capital cultural y social más general. Concretamente, el propio C. Tangana asume el disco como una posibilidad de trascender el circuito del rap español, aspirando a un público menos adolescente con una música que pueda interesar a la crítica especializada (Show Bizness TV 2013: 16:20-17:20).

Se puede entender que con *LO♥E'S* se opera una búsqueda estética premeditada que trae consigo una ética concreta, apreciable en las letras y la presentación pública del artista. No obstante, no se puede considerar que estas vayan totalmente a la par, afectándose mutuamente, hasta la siguiente publicación notable de C. Tangana, el sencillo "Alligators" (2014). Esta podría entenderse como la primera enunciación clara de C. Tangana como figura pública y polemista. Ello se aprecia tanto en el uso de *samples* de Notorious B.I.G. como en el vídeo, con un cocodrilo y ropa de Lacoste, o una letra en la que no solo alardea de sus logros, sino que ya adelanta una idea que se repetirá el resto de su carrera: "mi estilo es todos los estilos". Esto se evidencia en el rango estilístico de su producción previa, en el hecho de que "Alligators" supone el momento más próximo al *boom bap* de C. Tangana, y en propuestas como el *maxisingle Trouble + Presidente* (2014), en el que colabora por primera vez con el productor catalán Alizzz (por entonces conocido por su producción próxima al *dubstep*), acercándose a la electrónica de baile.

Sin embargo, esta frase no debe entenderse únicamente de manera literal, como una voluntad o capacidad de asumir como propios discursos estéticos distintos, ya sea en las bases, el rapeo o la vestimenta. Esta frase es una enunciación del modo en el que, a partir de este momento, C. Tangana abrazó abiertamente su capacidad de jugar con su imagen pública y alterarla según sus necesidades.

El ejemplo más claro es la *mixtape 10/15* (2015), articulada alrededor de algunas bases ya utilizadas por Drake. En comparación con la producción de Fabianni para el colectivo Agorazein, con la que se buscaba disimular al máximo los *samples*, ahora la fuente original se torna muy explícita para así jugar con una identificación posicional de C. Tangana con Drake, aprovechando que ningún otro rapero español había reclamado sus similitudes con el canadiense (Pizá 2015).

Esta *mixtape* es una clara muestra de la conciencia que adquiere C. Tangana de su figura pública. Esto se materializa tanto en una forma de escribir menos abstracta y densa, en la que las

⁴ Asimilable, aunque no totalmente equivalente, a lo que en otros países de Latinoamérica se conoce como *cheto*, *cuico*, *fresa*, *gomelo* o *sifrino*, entre otras.

ideas toman más tiempo para desarrollarse, como en la aceptación de que su música le permite ser distintas personas, como evidencia "CHITO", en la que juega con una variación del nombre con el que la gente le suele llamar (Pucho) (Captcha 2016; Fleek 2020).

Este juego con su figura pública le llevó a adoptar una actitud polemizadora que se materializó tanto en sus letras como en sus *beefs* con músicos y otras figuras públicas, buscando, a raíz de sus acercamientos al *marketing*, estar en boca de todos, aunque sea para ser criticado (Pizá 2015). Esto le hizo agudamente consciente del lugar en el que se sitúa en el entramado de las músicas populares urbanas españolas, lo que le ayudó a ampliar su universo metagenérico de cara a transformar su persona musical y llegar a nuevos públicos.

2016 fue un año determinante en el desarrollo genérico de C. Tangana por varios motivos. Por un lado, en él publicó varios sencillos de orientación más *mainstream*, abogando en el proceso por abrazar lo que Ernesto Castro (2019: 291) denomina un "*melting pot* de estilos musicales". Entre ellos, sobresale el tema de R&B "Persiguiéndonos" y, en especial, el acercamiento al *dancehall* de "Antes de morirme" (junto con Rosalía), ambos producidos por Alizzz, que a partir de entonces se volvió uno de sus colaboradores habituales.

Pero 2016 fue igualmente el año en el que salió el segundo disco de Agorazein, *Siempre*, el cual supuso un claro alejamiento del rap en pro de un R&B contemporáneo con influencias del *trap* y la electrónica. De algún modo, este alejamiento del rap clásico de la costa este no es sino representativo del devenir musical de los propios miembros de Agorazein, ya que no solo C. Tangana estaba abriéndose estilísticamente, sino también Jerv.agz se encontraba preparando su proyecto de *post-punk* Antifan y Sticky M.A. ya estaba adquiriendo relevancia con una propuesta cercana al *trap*.

No solo ellos experimentan este cambio, ya que entre 2014 y 2015 se produjo la eclosión de una nueva generación de músicos. La prensa (y parte del público) tuvo cierta inercia a englobar toda esta música bajo la categoría de *trap*, especialmente si empleaba Auto-Tune y sonidos de la TR-808. El propio C. Tangana no se vio ajeno a esto, aunque siempre buscó marcar sus distancias con el *trap*, especialmente en lo que respecta a las temáticas en torno a la venta de drogas⁵. Por ello en muchas declaraciones aboga por la categoría de música urbana, que entiende refleja mejor su eclecticismo y el de otros artistas, como Dellafuente (Crespo 2017).

Esta búsqueda de una categoría amplia no es sino una declaración de intenciones en términos metagenéricos, un intento de imponer una granularidad mayor con la que entender su propuesta tras haber relegado al rap a un elemento más de la misma. Esta es la razón por la que, a partir de entonces, no solo se concebirá a sí mismo como un músico urbano, sino como un "artista pop con herencia rapera" (Arias Salvado 2020: 23). El pop, como afirma Toynbee (2000), es una categoría más porosa en términos genéricos, al englobar a todas aquellas tendencias populares en un momento dado. Así, para C. Tangana el pop no es sino una excusa para abrirse puertas (Crespo 2017), dada el aura supragenérica que los artistas más populares suelen gozar. De este modo, ya sea con la idea de música urbana o la de pop, lo que se pretende es que se acepte el eclecticismo inherente a su propuesta, consciente del rechazo que sus virajes estilísticos pueden causar en sus fans más antiguos, fruto de la penalización por categorización múltiple.

El salto definitivo al *mainstream* de C. Tangana vino tras firmar con Sony, con la publicación del sencillo "Mala mujer", el primero en el que empieza a incidir en ciertas identidades latinoamericanas (Arias Salvado 2020: 26)⁶. Aunque presente un claro ritmo de *dembow* e

⁵ Podría argumentarse, incluso, que, aunque en sus producciones aparezcan sonidos característicos del género, como la TR-808 con sus *hi-hats* atresillados o ciertos ademanes electrónicos, otros elementos, como el énfasis en los subgraves, los arpeggios de sintetizador, el rapeo atresillado o las líricas repetitivas (*mumble rap*) tienen un lugar bastante marginal en su propuesta en comparación con otros artistas que sí que abrazan la etiqueta de *trap* de manera activa, como los miembros de Pxxr Gvng.

⁶ Hasta entonces su música se había mostrado ajena a las influencias latinoamericanas, salvo por dos *samples*, uno de la *Milonga del ángel* de Piazzolla en "Patéalo" de C. Tangana y otro en la canción

influencias del *dancehall*, el propio C. Tangana lo separa del *reggaetón* argumentando que tiene la estructura y temática de un bolero e incorpora un piano de salsa (Crespo 2017). Esta visión híbrida acerca de su música fue abrazada también por la propia compañía discográfica a la hora de promocionar la canción, llegando a vincularla con el *afrobeat*.

A partir de “Mala mujer” se añadió un nuevo matiz a su propuesta al poner a dialogar identidades en las que se entremezcla lo latino y lo español con el espíritu de (auto)emprendimiento del capitalismo (Arias Salvado 2020: 23). Esto se manifiesta por medio del encuentro en su persona musical del *latin lover* castizo con las tres estrategias más comunes cuando el *rap* sale del *underground*: la estrella que entiende el éxito como una forma de libertad creativa, la idea del *hustler* u hombre hecho a sí mismo y el eclecticismo estético (Starr y Waterman 2018).

Los planes de C. Tangana cuando comienza a colaborar con Alizzz eran la publicación de un álbum titulado *El nuevo pop*, que reflejara su concepción amplia acerca de las posibilidades de la música urbana como música *mainstream*. No obstante, este proyecto no se terminó de materializar, aunque sí se articuló otro disco, *Ídolo* (2017), con canciones descartadas que presentaban afinidades temáticas y estéticas (Castro 2019: 160). En general, este se mueve próximo a rap y R&B de influencias sureñas y electrónicas, y es considerado por el propio C. Tangana como un disco experimental en el que tan solo dos canciones pueden ser pinchadas en una discoteca (“Mala mujer” y “De pie”, las más melódicas y próximas al *dancehall*) (Crespo 2017).

Tras este publicó la *mixtape* Avida Dollars, que no fue sino un homenaje al lugar del productor musical en su propuesta. Esta se articula alrededor de bases de distinta autoría (Steve Lean, Take A Daytrip, Enry-K, Danni Ble, Royce Rolo, Saox, Alizzz, Lost Twin, The Rudeboyz y Sky Rompiendo), llegando a enunciar a todos los productores con los que ha trabajado en el tema “Cabernet Sauvignon”. En general, se puede entender como un reconocimiento al modo en el que la colaboración con productores ayuda a darle variedad y entidad a su propuesta, reconociendo que parte del eclecticismo de esta es responsabilidad de ellos⁷.

Siguiendo el hito de “Mala mujer”, desde 2017 en adelante se ve una voluntad de aproximarse a multitud de géneros, aunque siempre desde una óptica personal, en la que la producción de Alizzz ayuda a que no sean ejercicios de estilo puros. Sobre esto argumenta:

Por muchas etiquetas nuevas que se generen cada día, la realidad es que los géneros están muriendo. No es que se estén solapando, es que directamente están palmando, y creo que los músicos ya no se diferenciarán por ser *rockeros*, *raperos*, *reguetoneros* o *poperos*, sino por ser artistas creativos o no. Yo por ejemplo, dentro de tres años espero estar haciendo algo totalmente distinto a lo que estoy haciendo ahora (Serrano 2018).

Independientemente de lo acertado de su pronóstico acerca de la desaparición de los géneros, su propuesta desde 2017 se concibe desde esta posición post-genérica, transitando entre culturas de género que históricamente constituían nichos de mercado distintivos. De este modo, se aproxima al *dembow* dominicano (“Traicionero”), al *house* (como en sus colaboraciones con Dellafuente, “Guerrera” y “París”), al *reggaetón* pop (“Booty” con Becky G, “No te debí besar” con Paloma Mami o “Viene y va” con Natti Natasha), al *funk* carioca (“Pa’ llamar tu atención” con MC Bin Laden), al *post-punk* (“Nueva generación” con Antifan), al *rock* de garaje (“Maldito” con

“Bésame mucho” de LO♥E’S, cuyo título viene del uso de un *sample* del pianista Eldar Djangirov versionando este bolero.

⁷ Esto le permite probar nuevos sonidos, como “Huele a nuevo”, que refleja un sonido de la costa este nuevo, de artistas como Roc Marciano, que no había podido incluir en *Ídolo* (El Bloque 2018: 2:30-3:11).

The Parrots) o al *indie pop* (“Ya no vales” con Alizzz)⁸. Incluso, se permite asumir personas musicales previas para alimentar el *beef* con Yung Beef, llegando al punto de subir una canción bajo el seudónimo de Crema (“Forfri”).

No obstante, donde C. Tangana concibe que se produce un viraje estilístico más claro es con la canción “Un veneno”, realizada en colaboración con El Niño de Elche, en la que se prescinde de todo acompañamiento electrónico con el objetivo de realizar un bolero con influencias de rumba flamenca. Fue a partir de esta canción que C. Tangana empezó un proceso de investigación de la música española y latinoamericana que culminó en 2021 con la publicación del disco *El madrileño*.

En *El madrileño* se realiza una aproximación a diferentes géneros musicales españoles (copla, rumba, música procesional...) y latinoamericanos (bolero, corrido, son, *bossa nova*...). Producido por Alizzz y Víctor Martínez, en él colaboran artistas de diversas nacionalidades, muchos de ellos figuras consagradas en sus respectivos géneros. Para el propio C. Tangana, este es un intento de acercarse a una música más adulta, pasada de moda, en línea con las reivindicaciones de una cultura más local apreciables en diversos artistas contemporáneos latinoamericanos y españoles (Roberto Mtz 2021a).

El principal propósito de *El madrileño* tiene que ver con la recuperación de una tradición de música española y latinoamericana que se reconceptualiza gracias a procedimientos estilísticos contemporáneos (como el *sampleo*, el procesamiento de la voz o el empleo de sonidos propios de la producción de música urbana y electrónica). En este sentido, uno de los colaboradores del disco, Kiko Veneno, le dijo que lo que estaba llevando a cabo era una historia de la canción entendida como un género popular separado de la tradición clásica (Filo News 2021: 39:58-42:00).

Este elemento popular implica para C. Tangana que su propuesta tenga un componente profundo y emocional que garantiza que el disco sea accesible, aunque tome decisiones creativas arriesgadas. En todo ello está una voluntad de tender puentes (como la estructura de la copla octosilábica) y entender que lo importante de las canciones está más en sus versos o armonías que en si son o no de un estilo concreto (Roberto Mtz 2021a: 38:21-39:40)

En este sentido, C. Tangana busca a veces subrayar elementos comunes, como cuando integra pasodoble, música *dance* y marchas procesionales en “Demasiadas mujeres” bajo la premisa de su énfasis en un pulso marcado. No obstante, donde mejor se aprecian sus juegos con las referencias a diferentes géneros es en “Cuando olvidaré”, que podría definirse como el corazón ideológico del disco. En ella no solo se incluye un monólogo de Pepe Blanco reivindicando la canción española, sino que, bajo una estructura de estrofa-montuno propia del son, se emplean letras del tango “Nostalgias” y de la bulería “Pasan los días” de la Tana, se incluye un *sample* de “Slide” de la cantante de R&B H.E.R. y se toman elementos melódicos y líricos de la guajira “Al vaivén de mi carreta”.

Este acercamiento marcadamente intertextual (que resuena con la intertextualidad ya presente en los *samples* y alusiones líricas de su época como rapero), ha despertado un amplio debate en lo que respecta a la apropiación cultural. A diferencia de otros músicos españoles, C. Tangana, consciente de que su primer nicho de mercado es España (Arias Salvado 2020: 29), reivindica en todo momento su identidad como madrileño, ya sea manteniendo su acento o jugando con diferentes espacios arquitectónicos de la ciudad en sus vídeos. En general, es consciente de todas las acusaciones que se le puedan hacer, declarándose culpable en la medida en la que está bebiendo de culturas que no son las suyas (El Bloque 2018).

No obstante, reclama cierta legitimidad, resaltando que siempre lo hace desde el respeto; que en muchos casos ha ido al lugar en el que se origina esa música para empaparse de ella y que, al colaborar directamente con artistas de cada género, está protegiéndose de este tipo de

⁸ En los vídeos también se ve una voluntad de aproximarse a diferentes estéticas, desde la *cyberpunk* de “No te debí besar”, el cine quinquí en “Bien duro”, el retrofuturismo de “La última generación” o el cine clásico en “Viene y va”.

acusaciones (Filo News 2021). En este sentido, trabajar con figuras consagradas de sus distintos géneros (desde Toquinho a Omara Portuondo, pasando por Andrés Calamaro a Luis Segura) garantiza su legitimidad, al tiempo que permite aproximarse a los públicos de estos artistas de manera más orgánica.

No obstante, en ningún momento hay una voluntad de purismo en sus aproximaciones, como asegura la producción de Alizzz y la búsqueda constante de aludir a la tradición musical española, produciendo híbridos como “Tú me dejaste de querer”, que llega a definir como “rumbachata” por su mezcla de bachatón y rumba flamenca.

En esto no se ve sino la exacerbación de lo señalado por Marina Arias Salvado (2020: 21) de que C. Tangana, como el individuo postmoderno descrito por Hall, asume identidades no unificadas alrededor de un “yo” coherente, desplegando en el proceso una visión fluida e híbrida sobre la identidad nacional. Con ello no hace sino postular una relación ambivalente entre lo latinoamericano y lo español, recuperando una fascinación ya existente desde principios del siglo XX (López-Cano 2013) en la que subrayar los elementos compartidos (incluyendo géneros transatlánticos como la rumba y el bolero) le permite un acercamiento que genera menos controversias que el de otros artistas contemporáneos.

En este sentido se puede argumentar que aproximarse a ciertos géneros le permite revisarse como figura pública, algo apreciable tanto en su forma de vestir (con camisas estampadas y pantalones de pinza) como en su actitud, mucho menos provocadora y medida (Fuente 2021). Así, mientras que géneros latinos contemporáneos, como el *funk carioca*, el *dembow* y el *reggaetón* le sirven para dialogar con una industria musical de la que de algún modo reclama formar parte, la vuelta a géneros del pasado es asumida con un poso de mayor autenticidad, sirviendo incluso de base para discursos más críticos con las masculinidades que ha performado hasta el momento.

Hay varias razones para esto, la primera tiene que ver con la distancia histórica. Ya que, cuanto más tiempo medie de la práctica con la que uno dialoga, más capital cultural hace falta para aproximarse a ella, puesto que la distancia con el oyente actual es mayor. Del mismo modo, al ser músicas ya canonizadas por el paso del tiempo, acercarse a ellas comporta aproximarse a la legitimación tradicionalmente vinculada a estas.

Todo esto no hace sino subrayar que C. Tangana construye su universo metagenérico utilizando varios referentes (más o menos explícitos) en un intento de posicionarse en relación con las músicas populares presentes y pasadas. Al tiempo que reivindica una genealogía concreta de raperos que alimentan su propuesta (como Notorious B.I.G o la escena madrileña) o se identifica con raperos y corrientes de la época (como Drake o lo sureño), se siente deudor de artistas españoles y latinoamericanos del pasado mientras se vincula con otros contemporáneos.

Esto se relaciona de manera determinante con su voluntad de delegar parte del proceso creativo, ya sea a los productores, los músicos con los que colabora, el estilista Alex Turrión o el realizador Santos Bacana. En esta forma de concebir su identidad como artista por medio de sus relaciones con los demás, C. Tangana entiende que siguen de manera más presente sus inicios como raperos (Filo News 2021: 19:27-20:00).

C. Tangana ha hecho un ensamblaje de colaboradores, referencias e influencias que le han ayudado a alejarse del purismo de sus producciones como Crema, y se abrió estilísticamente al tiempo que hizo crecer a su público, *transatlantizándolo*. En este proceso va transformando el modo en que sus oyentes lo entienden, haciendo que estos viren desde las críticas iniciales por sus cambios de sonido a la aceptación de que, más allá de las preferencias que cada uno tenga, su eclecticismo genérico era algo que formaba parte del plan en todo momento. Y una de las mejores pruebas de ello es el hecho de que se comente la ya mencionada frase: “mi estilo es todos los estilos” en los vídeos de YouTube de sus canciones más abiertas genéricamente.

Nathy Peluso: la diva nómada

A diferencia de C. Tangana, Nathy Peluso (n. Luján, 1995) no comenzó su carrera en el mundo del rap, sino que llegó a él tras explorar diversas propuestas musicales. La cantante, radicada en España desde 2004, tuvo sus primeras incursiones en la música a los once años (NME 2022), mientras residía en Torrevieja (Alicante). Empezó a actuar como cantante de *jazzy soul* en locales de la zona con dieciséis años (G.C. 2021). No obstante, no publicó música hasta mudarse a Murcia para comenzar sus estudios universitarios.

La música que produjo entre 2014 y 2016 se podría englobar bajo el paraguas amplio del mestizaje, con referencias claras al *reggae* ("Tu raíz" y "Yo quiero un sound"), la música afrocubana ("Kemomumu") o las referencias andinas ("Trenzas bolivianas")⁹, próximo en espíritu a la cultura *hippie* y *new age*. No obstante, paralelamente a esto, también comenzó a subir a su canal de YouTube versiones de artistas como Paul Anka, Patsy Cline, Ella Fitzgerald o Ray Charles.

De este modo, aunque conoció el rap a los catorce años, no empezó a rapear hasta que se mudó a Madrid en 2015 y comenzó a escribir poesía rápida en la calle. Esta práctica le hizo tomar soltura a la hora de improvisar letras, optando por rapear algunas sobre bases de YouTube (Roberto Mtz 2021b: 42:36-48:00). Aunque comenzó en el mundo del rap sin provenir de dicha escena, rápidamente empezó a establecer contacto con productores como Oddliquor o el sello Guayaba Records, principales representantes del *lo-fi hip-hop* en España (Lagullón 2020). A esta corriente se podrían asimilar las primeras canciones rapeadas que publicó Nathy Peluso en 2017, como "Esmeralda", aunque también son detectables influencias del *boom bap* de los noventa en "Alabame" o incluso del *trap* en "Corashe" (Queipo 2018). Independientemente del género al que se aproxima, ya en este momento Nathy Peluso empezó a asentar rasgos de su propuesta que se mantienen hasta la actualidad, como la alternancia entre rapeo y partes melódicas y, en especial, una forma particular de encarar tanto el léxico como su enunciación.

En Nathy Peluso es difícil disociar su particular pronunciación de los términos que emplea, los cuales van mucho más allá de una simple integración de anglicismos, como suele ocurrir en los artistas de música urbana. Así, la artista aboga por una particular forma de encarar la dicción, con una clara tendencia a la nasalidad y una pronunciación de las consonantes muy marcada, en la que entremezcla su propio acento rioplatense y su interés por el habla caribeña y el italiano (Queipo 2018).

En lo que respecta a las vocales, en muchos casos emplea un mayor margen de apertura y cierre del que suele tener el castellano, aproximándose a modismos más propios de las vocales inglesas. Igualmente, en algunas ocasiones se fuerza una pronunciación en la que, en imitación al italiano, se añade una vocal tras los infinitivos y otras palabras acabadas en consonante ("Hitchcocka", "amore", "olor", "pasione").

Este juego con una pronunciación inspirada en el italiano lleva a veces a un mayor énfasis de la sílaba acentuada, así como a juegos con la geminación de ciertas consonantes con el objetivo de hacer el flujo del habla más percusivo y cortante ("guaran-ni", "alab-bame", "anan-nás", "pep-pino"...). En este uso percusivo de las consonantes también tiene un papel claro su énfasis en las oclusivas ([t] y [k]) (Gret Rocha 2021) o el uso que hace de las fricativas. Así, en algunos puntos, pronuncia la oclusiva [b] (independientemente de si es "b" o "v") como

⁹ Nathy Peluso borró buena parte de las canciones subidas a su canal de YouTube antes de empezar a rapear, al no sentirse totalmente satisfecha con ellas. Que estas cuatro canciones aún estén accesibles es buena prueba de qué elementos de su persona musical pre-rap quiso integrar a su propuesta, ya que siente que forman parte de su camino (Jubera 2017). En este sentido, aunque hay similitud con el borrado que C. Tangana realizó de su producción previa, hay un matiz distintivo: Nathy Peluso no era conocida por la música previa a su etapa de rapera y aun así decidió mantener algunas de sus canciones, mientras que C. Tangana borraría constantemente, si pudiese, toda la música anterior a sus últimas producciones.

fricativa [v], juega con distintas posibilidades para las fricativas alveolares ([s] y [z]) o alterna según sus propias necesidades entre la fricativa palatal sonora [j] y la fricativa postalveolar sorda [ʃ] propia del habla rioplatense, hasta el punto de incluir dicho fonema en palabras que en ningún dialecto castellano lo contendrían (“corashe”) (Roberto Mtz 2021b: 38:40-40:20).

Todo esto le permite articular su propia persona musical desde la dicción y entonación a un nivel bastante profundo, convirtiéndola en una seña de identidad que le ayuda a unificar toda su música, independientemente del género al que se aproxima. Esto no hace sino incidir en el carácter construido y teatralizado de su propuesta, ya que su desnaturalización del idioma es vista como artificiosa, como prueba la recepción de sus primeros temas rapeados en YouTube, con abundantes comentarios en los que se critica o ironiza la dificultad existente a la hora de entender sus letras.

A pesar de empezar a llamar la atención por ser una de las pocas mujeres rapeando de la escena española (Roberto Mtz 2021b), ella se considera un poco externa a ese mundo, subrayando que no quiere ser vista tan solo como “la mujer que rapea” (Jubera 2017). En cierta medida, la incorporación de pasajes melódicos en sus canciones (frecuentemente comparados con Amy Winehouse) sería buena muestra de ello. Sin embargo, también es cierto que la combinación entre rapeo y entonación próxima al R&B es una constante en el rap desde la década de los noventa (Krimms 2000: 127), siendo especialmente esperable por parte de las mujeres que rapean.

A las raperas se les suele exigir dotes técnicas (verbales-musicales) superiores a su contraparte masculina (Hobson y Bartlow 2008), llevando a cabo, en muchos casos, ellas mismas los estribillos cantados que los hombres delegan a otras artistas. Se podría decir que así ocurre en esta primera producción rapeada de Nathy Peluso, aunque también es cierto que, fruto de una clara influencia del *neo-soul* de D’Angelo y Erykah Badu, en ella se subvierte la clásica división entre estrofa rapeada y estribillo entonado (apreciable en el propio C. Tangana), incorporando el elemento melódico más allá de los estribillos. El ejemplo más paradigmático de esto es el de “Corashe”, donde se entremezcla un inicio recitado con una bajada cromática *quasi* tanguéada, partes con un rapeo con tendencias al atresillamiento y el desarrollo melódico en *crescendo* de la frase que da título al tema (“te hace falta *corashe*”) (1:30-2:00).

Ya en los conciertos de su primera gira buscó resaltar su alejamiento con respecto a los patrones propios del rap, tocando con el trío catalán Big Menu e incluyendo versiones de otros géneros, como el bolero “Sabor a mí”. Esta voluntad de colaborar con músicos y ampliarse estilísticamente es lo que llevó a la publicación del EP *La sandunguera* (2018). Con este buscó abrir un nuevo universo a sus fans con el objetivo de recoger “todos los estilos de Nathy Peluso” a modo de preámbulo de su primer álbum de larga duración (Jubera 2017; Queipo 2018).

El disco supone un claro cambio respecto de su producción previa, al alejarse de las influencias del *lo-fi* y del *rap* contemporáneo en pro de una música mucho más afín al rap y *neo-soul* de los noventa, con la mitad de las canciones desprovistas de rapeo. No obstante, el mayor cambio se aprecia en una asimilación más clara de elementos de la música latina. Buena prueba de ello es el título del disco (tomado de “Mujer latina” de Thalía) que se repite a modo de montuno al inicio de este. No obstante, es en la canción que da título al EP (y su videoclip) donde más abiertamente se abraza esta influencia, diciéndose en la letra que no sabe si lo que hace es “música urbana” y repitiendo en el estribillo “[e]ste es mi *jazz* latino”.

Ya en este disco se empieza a atisbar cierto eclecticismo articulado alrededor de una propuesta de marcada teatralidad en la que, según sus propias palabras, busca apropiarse “del imaginario de las divas para darle un toque de humanidad” (Castro 2019: 207). En este juego de personajes transita, a lo largo de *La sandunguera*, por diferentes imaginarios, tales como la Magdalena triste (apreciable en la portada del disco y el videoclip de “Estoy triste”), la que despilfarra dinero, la vacilona, la salsera o la apasionada (Queipo 2018).

En cierta medida, esto sentó las bases para lo que ocurrió una vez que firmó su contrato con Sony. Si la primera canción que C. Tangana publicó en una *major* fue “Espabilao”, un rap acerca de ser inteligente a la hora de conseguir dinero, Nathy Peluso rompió con las expectativas y

publicó una canción navideña próxima al *swingy* el pop tradicional titulada "Copa Glasé" (2018). En ella ya se aprecia un claro interés por mantenerse fiel a la sonoridad del género al que se aproxima, manteniendo como único elemento distintivo su léxico y dicción.

Esta fue la línea que se siguió en su primer álbum de estudio, *Calambre* (2020), en el que se entremezclan canciones de salsa ("Puro veneno"), *neo-soul* ("Buenos Aires", "Trío" o "Llamame"), R&B de los 2000 ("Sugga"), *dancehall* ("Delito"), *reggaetón* ("Amor salvaje"), tango ("Agarrate"), diversos homenajes al rap de los noventa y 2000 ("Sana sana", "Business Woman", "Agarrate") y acercamientos a una producción de rap/R&B más moderna ("Celebré").

En general, el disco fue pensado para el directo, articulado alrededor de la cualidad física de un calambre (Roberto Mtz 2021b: 51:26-52:45). Aunque no era premeditado que fuera así de variado (Iborra 2020), la mezcla de estilos por la que aboga responde a lo que ella misma entiende como identidad nómada. Esta surge como fruto de su experiencia como inmigrante argentina y su avidez por acercarse a diferentes músicas, la mayoría de ellas de épocas previas a la suya (Últimos Cartuchos 2020).

En este sentido es apreciable que estilísticamente el álbum incide en sonidos en boga durante la infancia y adolescencia de la cantante, en la primera década del siglo XXI. Incluso en el rap se muestra un interés por reincidir en patrones propios de la producción de los noventa o de los 2000, con bastante proximidad a las bases de Dr. Dre o Puff Daddy. Como expresa Adam Krims (2000: 42-43), en el rap, el estilo puede connotar no solo género o geografía, sino también temporalidad. Y al igual que desde 1993 empezó a haber homenajes al rap de la vieja escuela, en Nathy Peluso existe una reverencia al rap de mediados de los noventa y principios de los 2000, recuperando incluso algo de la espectacularización fantaseada de lo mafioso de Notorious B.I.G.

El nomadismo genérico con el que concibe su propuesta puede entenderse como una solución omnívora con la que confeccionar su identidad como mujer latina residente en España, abogando por una construcción polifacética y cambiante que rehúsa un cierre alrededor de una persona musical bien delimitada. Esto le permite hacer convivir en su propuesta a muchas "Nathis" en constante transformación (Castro 2019: 205), lo cual afecta incluso al proceso compositivo ya que, al menos desde "Esmeralda", siempre define en primer término el personaje que va a guiar una canción, debido a que este condiciona múltiples aspectos de la música, las letras o los vídeos (Roberto Mtz 2021b). Así, considera que en un concierto suyo pueden entrar en juego hasta una docena de personajes diferentes, habiendo canciones más personales, como "Buenos Aires", en la que "no personajea" (Duñó 2022), o lo que es lo mismo, intenta mostrar de manera menos mediada la diferencia entre su persona musical y su persona real.

[L]a verdad que en mí conviven muchas facetas, incluso te diría inconexas, ¿viste? que a la par se nutren y se complementan, creo que es una super virtud. Yo lo quiero mucho eso porque se combina tanto esa sensibilidad del folclore o de la poesía o de las canciones de esas que tocan ahí directamente. Y todo el mango del pop, que a mí también me flashea, ¿viste? Y más adelante, cuando crezco un poquito, empiezo a flashear con el *hip-hop*, con los ritmos latinos, todo ese lado un poco desde la inteligencia [...] descomponerlo, ¿viste? Entonces como que hay un montón de universos musicales ahí como flotando en mi cabeza que yo creo que se juntan [...], y yo hago lo que me sale, ¿viste? que es como todo una mezcla de cosas que me gustan (Filo News 2020: 11:56-13:55).

Esta actitud proseguirá tras la publicación de *Calambre*, compaginando el rap de su sesión con Bizarrap con la salsa de "Mafiosa", la bachata de "Ateo" (en colaboración con C. Tangana), la guaracha de "Pa mis muchachas" (con Christina Aguilera, Becky G y Nicky Nicole), el dance pop de "Emergencia" y "Tonta" o la versión de "Vivir así es morir de amor" de Camilo Sesto en clave *boogie*, que se vuelve parte del repertorio de sus conciertos, como en giras pasadas lo fue "Summertime" o "Sabor a mí".

Recurrir a versiones constituye una de las prácticas que más claramente la separan del mundo del rap, en el que versionar no suele ser común. Así, frente a las reconfiguraciones

altamente transformadas que C. Tangana opera con canciones previas (ya sea al *samplearlas* o introducir elementos líricos o melódicos), Nathy Peluso asume una canción en su totalidad alimentándose de manera directa de ella. Y esto tiene unas claras connotaciones por el modo en el que las versiones despliegan una genealogía de artistas, estilos y periodos (Plasketes 2010) en las que se establece una profunda relación entre género y generación (Schiffer 2010).

Los referentes que escoge nos hablan de sus intereses musicales, ya sea con respecto a la tradición latinoamericana y afroestadounidense que reivindica y de la que se siente parte, como a aquellas figuras españolas, como Camilo Sesto o Sara Montiel, que al igual que ella, causan interés a ambos lados del Atlántico. Y este tipo de afiliación no solo ayuda a subrayar elementos de su propia identidad como artista, sino que también puede alterar la forma en la que es percibida por los oyentes (Schiffer 2010). Esto es plenamente apreciable en los comentarios de sus versiones en YouTube, en los que tiende a resaltarse el modo en el que acercarse a estos referentes del pasado sirve para mostrar su técnica vocal, distanciarla del resto de artistas urbanas y ayudar a las nuevas generaciones a entrar en contacto con músicas del pasado que presentan un tipo de autenticidad muy concreta.

La propia Nathy Peluso abraza abiertamente esta actitud, asumiendo cierta labor pedagógica con la que acercar a su público a “los géneros que habit[a]”, buscando contagiarles del interés que ella tiene por ellos (LOS40 Urban 2020: 2:30-3:20). Y esto lo consigue, no solo mediante unas versiones bastante pegadas al modelo original, sino por medio de un acercamiento bastante fiel y prototípico a los diferentes géneros que enuncia a lo largo de su carrera.

Puesto que, aunque su propuesta sea bastante ecléctica, no presenta la hibridez y ambigüedad estilística de C. Tangana, el cual tiende a desdibujar más los límites genéricos de las canciones que desarrolla. Y *Calambre* es buena muestra de ello, puesto que, incluso en aquellas canciones que juntan dos géneros premeditadamente (como el tango y el rap en “Agarrate”), los dos géneros están claramente delimitados y nunca se mezclan, ocupando cada uno una mitad del tema (Iborra 2020). En esto lo que se aprecia son unas nociones de autenticidad muy claras, que llevan a buscar que la producción de cada tema se muestre muy fiel a la manera de proceder en cada género. Y esto es muy distinto de lo que hace C. Tangana, que emplea a Alizzz para asegurar que su música siempre suene actual y contemporánea.

Por tanto, se puede afirmar que Nathy Peluso asume plenamente los paradigmas estéticos de los géneros a los que se aproxima, aunque en última instancia siempre los moldea de cara a construir su propia imagen de diva nómada. Puesto que, aunque asume fielmente los géneros en términos sonoros, los subvierte por medio de la *performance*, la cual se materializa en la forma de cantar, el acento escogido, las temáticas o la propia forma de moverse en el escenario, que reconoce que no siempre es la canónica respecto de las músicas a las que se aproxima (Roberto Mtz 2021b).

Esto la lleva a cambiar inevitablemente el significado de los géneros que performa, especialmente cuando asume actitudes tradicionalmente vinculadas a los hombres. Así se aprecia en su acercamiento al *hip-hop*, del que reclama que las mujeres puedan adoptar los discursos sexuales, irreverentes y violentos que normalmente asumen los hombres (Vilchis 2022). Pero también en temas como “Estás buenísimo”, en cuyo vídeo directamente se hace una inversión en términos de género del vídeo de Michael Jackson de “The Way You Make Me Feel”; o “Mafiosa”, en el que busca romper con la idea de que las mujeres siempre aborden lo romántico en la salsa, adoptando las temáticas mafiosas de Willie Colón o Héctor Lavoe (Duñó 2022).

Y es que es innegable que Nathy Peluso articula un claro discurso de autoría y autenticidad alrededor de su música, el cual también ha sido abrazado por sus fans, como prueban los comentarios de sus vídeos en los que se alaba su constante capacidad de reinventarse y sorprender, o su imagen de mujer empoderada. Así, ella misma reconoce involucrarse al máximo en el proceso creativo (Roberto Mtz 2021b), teniendo como objetivo último encargarse totalmente de la producción de su música (NME 2022). Y que en su primer álbum de estudio no haya *featurings* no es casual, al concebirlo como una experiencia íntima que refleja su propia

investigación como artista (LOS40 Urban 2020: 10:11-13:16). En esto se ve otra clara ruptura con las dinámicas propias de la música urbana, donde colaborar es un rasgo común y hasta esperable.

Este discurso de autoría, que puede venir aparejado a las mayores exigencias que las mujeres tienen en la industria de la música, lleva a cierta invisibilización de sus colaboradores, ya sean los músicos que graban sus canciones o sus principales productores, Pedro Campos (bajista de Big Menu) y el argentino Rafa Arcaute. Y esto hace que Nathy Peluso no pueda enarbolar defensas ante las acusaciones por apropiación cultural del mismo modo que C. Tangana, el cual se apoya en sus colaboraciones como principal pretexto.

Nathy Peluso no se ha visto ajena a las acusaciones de apropiación cultural, especialmente por su reconocida fascinación con la música negra, ya sean las vertientes populares afroestadounidenses, jamaicanas, afrocubanas o incluso africanas (Torresi 2017). En especial, la artista ha sido acusada de esto por su asimilación del acento caribeño, la similitud de su estilo con el de raperas negras como Hurricane G o el modo en el que todos estos elementos musicales, sumados a sus bronceados, estilismos y peinados le hacen participar de cierto *blackfishing* (Salomé 2022).

Ella se defiende de estas acusaciones considerando que en cada canción le está rindiendo culto al género que está representando "desde la raíz", sirviéndose de personas especializadas en cada estilo de cara a producir cada una de ellas. Igualmente, su propia experiencia como migrante le hace concebir la posibilidad de que todos podamos "perteneceer a varias culturas" (Filo News 2020: 14:44-17:00), lo que incide en el modo en el que su autopercepción como nómada la ha llevado a asumir cada vez más prácticas estilísticas. Y en este sentido, en línea con las ideas de Baumann (2004) sobre la identidad líquida, se podría decir que cuanto más abarque, más posibilidades tendrá, no solo de incurrir en contradicciones y problemáticas, sino también de redimirse de estas.

Esto no es sino una muestra de las particularidades de los discursos de autenticidad presentes en la obra de Nathy Peluso, en los que el eclecticismo no es visto como una muestra de impureza, hibridez o desdibujamiento de los géneros musicales, sino como un ejemplo de fidelidad prototípica a los mismos. En suma, se puede entender que, en gran medida, su búsqueda de ser conocida como algo más que una rapera ha dado sus frutos¹⁰, convirtiendo su actitud polifacética en algo no solo esperable, sino deseable para su audiencia.

Conclusiones

Los géneros son realidades difusas y porosas, fruto de una negociación intersubjetiva que los hace estar en constante transformación. Y es en su relación con otras realidades genéricas donde más se puede apreciar esto. Así, las categorías que se vinculan entre sí en un momento dado nos hablan de formas en las que se entiende el universo metagenérico que liga (o separa) a los géneros entre sí. En este proceso, ciertos músicos o tendencias pueden contribuir a consolidar los acercamientos entre distintas músicas, ayudando a que todas las categorías puestas en relación inevitablemente cambien.

La irrupción de la música urbana en España comportó una reevaluación de la relación del *hip-hop* con géneros con los que hasta entonces se mostraba ajeno, estableciendo nexos con diversas músicas latinoamericanas, caribeñas y afroestadounidenses. Esto, inevitablemente, implicó un cambio en el modo en el que el *hip-hop* se entendía en este país, al tiempo que abría

¹⁰ De las canciones que publicó desde "Kung Fu", su primer tema rapeado, hasta enero de 2024, veintiuna contienen alguna parte rapeada y quince no, lo que implica que más de un tercio de las que ha publicado desde que se dio a conocer como rapera no son canciones de rap. Esta proporción es superior si se tienen en cuenta las cuatro composiciones propias pre-2017 accesibles en internet (dando lugar a una proporción de 52'5-47'5).

los géneros con los que interactuaba a agentes que hasta ese entonces se asumían externos a ellos.

Esto no significa que las viejas nociones de autenticidad del rap hayan desaparecido, sino que estas empiezan a coexistir con otras formas de proceder más fluidas en términos genéricos. No obstante, a pesar de este cambio generacional acontecido a mediados de la pasada década, el análisis del eclecticismo de Nathy Peluso y C. Tangana revela que la fluidez es algo profundamente vinculado a la persona musical que cada uno articula, yendo mucho más allá de una inercia generacional.

Aunque sería preciso un análisis global del modo en el que los artistas urbanos (españoles y latinoamericanos) encaran su relación con distintos géneros, las marcadas diferencias en la fluidez genérica de Nathy Peluso y C. Tangana parecen apuntar a que ambos han precisado de cierta excepcionalidad alrededor de sus personas para que sus cambios estilísticos sean aceptados. Incluso, se podría decir que han tenido que educar a sus públicos, ya sea para que acepten la pluralidad genérica por la que abogan, el peculiar acento de la argentina o las escasas destrezas melódicas del madrileño.

Es innegable que hay un cambio generacional que ayuda a que el paso de Crema a C. Tangana se entienda mejor, pero también es innegable que, para que su propuesta adquiriera el grado de eclecticismo que la caracteriza, ha sido necesario construir una persona pública muy marcada que se beneficia del aura supragenérica tradicionalmente vinculada al pop. Esto no es muy distinto de lo que hace Nathy Peluso al apropiarse del imaginario de las divas, aunque en su enunciación pública hay una mayor parcelación entre el modo en el que estos discursos se entremezclan con los del rap.

Y es que, aunque sus propuestas puedan encontrarse (como ocurre en "Ateo") su fluidez genérica es marcadamente disímil: C. Tangana utiliza los géneros como parte de un entramado de referencias musicales y extramusicales, produciendo un discurso mucho más híbrido, fragmentado e impuro, el cual contrasta sobremanera con la devoción casi romántica de Nathy Peluso por los géneros a los que se aproxima. Incluso siguiendo los clásicos modelos genéricos basados en la similitud, podríamos argumentar que C. Tangana, más próximo a la teoría clásica, entiende los géneros como un conjunto de rasgos esenciales y contingentes de los que se sirve según sus necesidades, mientras que Nathy Peluso, más próxima a la teoría probabilística, asume sus incursiones genéricas desde unos prototipos muy marcados de los que solo se aleja en la medida en la que estos no le permiten enunciar del todo su persona musical (la cual articula desde lo lírico, vocal y performativo).

Estas diferencias comportan posiciones muy distintas con relación a la apropiación cultural, la triangulación entre lo español, lo latinoamericano y lo estadounidense o, en líneas más generales, el grueso de la música urbana (etiqueta que C. Tangana reivindica y de la cual Nathy Peluso se distancia). Esto último se vincula con las maneras tan disímiles que tienen de entender el rap ambos artistas y nos sirve como muestra de que sus fluideces genéricas son valoradas de un modo diferente, irreductible a las inercias propias de la música urbana.

En resumen, los casos de Nathy Peluso y C. Tangana nos muestran el modo en el que ciertos artistas castellanoparlantes asociados al *hip-hop* trascienden la rigidez históricamente vinculada a este género, apoyándose en construcciones muy particularistas de sus personas musicales que se sirven del aura supragenérica de los cantantes de pop, pero sin llegar a asumir completamente dicha posición.

Cabría preguntarse qué ocurriría si en un futuro álbum o durante un año entero C. Tangana y Nathy Peluso asumieran un género muy concreto, ya que puede que el eclecticismo que les ha hecho tan famosos devenga una exigencia por parte del público. Solo el tiempo dirá si actitudes como las suyas se tornarán la norma o si, por el contrario, seguirá siendo un privilegio al alcance de aquellos que consigan fidelizar a sus públicos al tiempo que los amplían con nuevas propuestas.

BIBLIOGRAFÍA

ADAMS, KYLE

2009 “On the Metrical Techniques of Flow in Rap Music”, *MTO*, XV/5: <https://www.mtosmt.org/issues/mto.09.15.5/mto.09.15.5.adams.html>

ARIAS SALVADO, MARINA

2020 “¿Los españoles también pueden ser latinos? La identidad española en la música popular latina actual: el caso de C. Tangana”, *Contrapulso - Revista Latinoamericana de Estudios en Música Popular*, II/1, pp. 20-34. DOI: 10.53689/cp.v2i1.17

AUSLANDER, PHILIP

2006 “Musical Personae”, *The Drama Review*, L/1, pp. 100-119.

BAUMANN, ZYGMUNT

2004 *Modernidad líquida*. México D.F.: Fondo de cultura económica.

BIZARRAP

2022 “BZRP Music Sessions #51” [Vídeo], *YouTube* (8 de junio). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=vwz97-INPH8> [acceso: 6 de enero de 2025]

CAPTCHA

2016 “C. Tangana (Entrevista) @ Bamboleo Radio x Captcha Family” [Vídeo], *YouTube* (26 de mayo). Disponible en: <https://youtu.be/UgVEWi5Vook> [acceso: 1 de mayo de 2023].

CASTRO, ERNESTO

2017 “C. Tangana en diálogo con Ernesto Castro” [Vídeo], *YouTube* (26 de noviembre). Disponible en: <https://youtu.be/ARo5SMMwUGA> [acceso: 1 de mayo de 2023].

2019 *El trap. Filosofía millennial para la crisis en España*. Madrid: Errata Naturae.

CRESPO, TOMÁS

2017 “Todo lo que hago es una gran performance”, *Mondosonoro* (14 de noviembre). Disponible en: <https://www.mondosonoro.com/entrevistas/c-tangana-idolo/> [acceso: 1 de mayo de 2023].

DAYKON

2022 “Bizarrap dejó escuchar a sus Fans la Nueva Music Session de Villano Antillano”, *YouTube* (8 de junio). Disponible en: <https://youtu.be/YN3ZOti8dsOk> [acceso: 1 de mayo de 2023].

DUÑÓ, BORJA

2022 “Nathy Peluso: ‘Mi siguiente proyecto va a ser muy grande y tengo que darle mucho amor’”, *TimeOut* (14 de junio). Disponible en: <https://www.timeout.es/barcelona/es/noticias/nathy-peluso-mi-siguiente-proyecto-va-a-ser-muy-grande-y-tengo-que-darle-mucho-amor-061422> [acceso: 1 de mayo de 2023].

EL BLOQUE

2018 “El Bloque 03 - C. Tangana ft. Capullo de Jerez, Damed Squad, Jedet, Brat Star, Yung Beef, Alizzz” [Vídeo], *YouTube* (29 de junio). Disponible en: <https://youtu.be/3HDDNXOlrDc> [acceso: 1 de mayo de 2023].

FILO NEWS

2020 “Nathy Peluso: ‘Nos salva la música’ | Caja Negra” [Vídeo], *YouTube* (17 de abril). Disponible en: <https://youtu.be/n0cPojS6-KU> [acceso: 1 de mayo de 2023].

2021 “C. Tangana: ‘Me gustaría que el arte pueda meterse en la parte oscura del mundo’ | Caja Negra” [Vídeo], *YouTube* (10 de junio). Disponible en: <https://youtu.be/io0qBeDzhZM> [acceso: 1 de mayo de 2023].

FLEEK

- 2020 “LO♥E’S: El último latido antes del embarco al mainstream”, *Fleek* (5 de marzo). Disponible en: <https://fleek.25gramos.com/loves-ultimo-latido-antes-del-embarco-al-mainstream/> [acceso: 1 de mayo de 2023].

FUENTE, ULISES

- 2021 “C. Tangana: ‘La masculinidad que nos enseñaron ahora resulta que es un cáncer’”, *La razón* (25 de febrero). Disponible en: <https://www.larazon.es/cultura/20210225/exxim2mrkbf7hmohj5k3mkw45q.html> [acceso: 1 de mayo de 2023].

G.C.

- 2021 “Así era Nathy Peluso durante su adolescencia en Torreveja”, *Información* (20 de diciembre). Disponible en: <https://www.informacion.es/cultura/2021/12/20/nathy-peluso-durante-adolescencia-torreveja-60700220.html> [acceso: 19 de mayo 2023].

GRET ROCHA

- 2021 “NATHY PELUSO ¿Voz NATURAL o PLASTIC? | VOCAL COACH REACCIONA | Gret Rocha” [Video], *YouTube* (22 de enero). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=i-2FbIn8100> [acceso: 1 de mayo de 2023].

GRIFFITHS, DAI

- 2003 “From Lyric to Anti-Lyric: Analyzing the Words in Pop Song”, *Analyzing Popular Music*. Allan F. Moore (editor). Cambridge: Cambridge University Press, pp. 39-59.

HELLIGAR, JEREMY

- 2020 “Down With ‘Urban’: It’s Time to Stop Categorizing Music by Race”, *Variety* (8 de junio). Disponible en: <https://variety.com/2020/music/opinion/music-industry-urban-race-1234628235/> [acceso: 28 de junio de 2023].

HHDIRECTO.NET

- 2011 “Entrevista Agorazein 2011 HHDirecto.net” [Video], *YouTube* (28 de agosto). Disponible en: <https://youtu.be/BpU1PfSedVo> [acceso: 1 de mayo de 2023].

HOBSON, JANELLY DIANNE R. BARTLOW

- 2008 “Introduction: Representin’: Women, Hip-Hop, and Popular Music”, *Meridians*, VIII/1, pp. 1-14.

IBORRA, YERAY S.

- 2020 “No tengo miedo de lo que me sale por la boca”, *Mondosonoro* (3 de diciembre). Disponible en: <https://www.mondosonoro.com/entrevistas/nathy-peluso-entrevista/> [acceso: 1 de mayo de 2023].

JOHNSON, THOMAS

- 2018 “Analyzing Genre in Post-Millennial Popular Music” [Tesis doctoral]. Nueva York: City University of New York.

JUBERA, MANUEL

- 2017 “A mí se me etiqueta como trap y me la suda un poco”, *Mondosonoro* (18 de septiembre). Disponible en: <https://www.mondosonoro.com/entrevistas/nathy-peluso/> [acceso: 1 de mayo de 2023].

KRIMS, ADAM

- 2000 *Rap Music and the Poetics of Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.

KRONENGOLD, CHARLES

- 2022 *Living Genres in Late Modernity. American Music of the Long 1970s*. Los Ángeles: University of California Press.

LABRADOR MÉNDEZ, GERMÁN

- 2020 “El mito quinquí. Memoria y represión de las culturas juveniles en la transición postfranquista”, *Kamchatka*, XVI, pp. 11-53. DOI: 10.7203/KAM.16.19340

LAGULLÓN OLIVARES, MANUEL

2020 “Estética del error, nostalgia y ritmo a través de la mediación tecnológica en el lofi hip-hop”, *Cuadernos de etnomusicología*, XV/2: <https://www.sibetrans.com/etno/public/docs/10-lagullon.pdf>

LEUNG, MING D. Y AMANDA J. SHARKEY

2014 “Out of Sight, Out of Mind? Evidence of Perceptual Factors in the Multiple-Category Discount”, *Organization Science*, XXV/1, pp. 171-184.

LÓPEZ CANO, RUBÉN

2013 “Spanish Popular Music through Latin American Eyes”, *Made in Spain: Studies in Popular Music*. Silvia Martínez y Héctor Fouce (editores). Londres y Nueva York: Routledge, pp. 187-195.

LOS40 URBAN

2020 “Nathy Peluso: ‘La música es por lo que vine al mundo, y me voy a hacer cargo hasta que me muera’” [Video], *YouTube* (25 de diciembre). Disponible en: <https://youtu.be/OOIQKHBCJrE> [acceso: 1 de mayo de 2023].

MCLEOD, KEMBLEW

2001 “Genres, Subgenres, Sub-Subgenres and More: Musical and Social Differentiation Within Electronic/Dance Music Communities”, *Journal of Popular Music Studies*, XIII/1, pp. 59-75. DOI: 10.1111/j.1533-1598.2001.tb00013.x

NME

2022 “Nathy Peluso on working with Christina Aguilera, Phil Collins & album number two | In Conversation” [Video], *YouTube* (14 de noviembre). Disponible en: <https://youtu.be/Z1Qhfgv5Fg> [acceso: 1 de mayo de 2023].

PETERSON, RICHARD. A.

2005 “Problems in Comparative Research: The Example of Omnivorosity”, *Poetics*, XXXIII/5-6, pp. 257-282. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2005.10.002>

PIZÁ, FRANKIE

2015 “Una charla con el sentimental C. Tangana”, *Tiumag* (28 de octubre). Disponible en: <https://web.archive.org/web/20181115010338/http://www.tiumag.com/features/interviews/una-charla-con-el-sentimental-c-tangana/> [acceso: 1 de mayo de 2023]

PLASKETES, GEORGE

2010 “Further Re-flections on ‘The Cover Age’: A Collage and Chronicle”, *Play it Again: Cover Songs in Popular Music*. George Plasketes (editor). Londres: Routledge, pp. 11-42.

QUEIPO, ALAN

2018 “Soy un ser muy pasional: muy artista, muy exagerada”, *Mondosonoro* (3 de abril). Disponible en: <https://www.mondosonoro.com/entrevistas/nathy-peluso-entrevista-sandunguera/> [acceso: 1 de mayo de 2023].

ROBERTO MTZ

2021a “CREATIVO #142 - C. TANGANA” [Video], *YouTube* (9 de agosto). Disponible en: <https://youtu.be/rj4k-naqp4k> [acceso: 1 de mayo de 2023].

2021b “CREATIVO #147 - NATHY PELUSO” [Video], *YouTube* (26 de agosto). Disponible en: https://youtu.be/Qn8RxNt_xHo [acceso: 1 de mayo de 2023].

SALOMÉ, ÁFRICA

2022 “Nathy Peluso, y otros artistas del pop latino que utilizan la estética negra como un disfraz”, *Afrofeminas* (4 de febrero). Disponible en: <https://afrofeminas.com/2022/02/04/nathy-peluso-y-otros-artistas-del-pop-latino-que-utilizan-la-estetica-negra-como-un-disfraz/> [acceso: 1 de mayo de 2023].

SANCHO, XAVI

2020 “¿Es racista hablar de música ‘urbana’?”, *El País* (20 de octubre). Disponible en: https://elpais.com/cultura/2020/10/20/babelia/1603200417_159758.html [acceso: 28 de junio de 2023].

SCHIFFER, SELDON

2010 “The Cover Song as Historiography, Marker of Ideological Transformation”, *Play it Again: Cover Songs in Popular Music*. George Plasketes (editor). Londres: Routledge, pp. 77-98.

SHOW BUSINESS TV

2013 “SHOW BUSINESS TV: AGORAZEIN” [Video], *YouTube* (20 de abril). <https://youtu.be/FwUwL-0nr20> [acceso: 1 de mayo de 2023].

STARR, LARRY CHRISTOPHER WATERMAN

2018 *American Popular Music: From Minstrelsy to MP3* [5ª edición]. Oxford: Oxford University Press.

TAYLOR, TIMOTHY D.

2016 *Music and Capitalism: A History of the Present*. Londres y Chicago: University of Chicago Press.

TORRESI, GUILLERMINA

2017 “La música de Nathy Peluso viene de otro espacio temporal”, *La vanguardia* (4 de junio). Disponible en: <https://www.lavanguardia.com/de-moda/20170604/422869049146/nathy-peluso-entrevista-hiphop.html> [acceso: 1 de mayo de 2023].

TOYNBEE, JASON

2000 *Making Popular Music. Musicians, Creativity and Institutions*. Londres: Arnold.

ULTIMOS CARTUCHOS

2020 “PASAMOS POR TODO CON NATHY PELUSO ‘LA RUCULA NO SIRVE PARA NADA’” [Video], *YouTube* (2 de noviembre). Disponible en: <https://youtu.be/NExJPwiCuYw> [acceso: 1 de mayo de 2023].

VILCHIS, ANDRÉS

2022 “Platicamos con Nathy Peluso sobre la industria del rap y lo que significa ser un ‘artista completo’”, *Sopitas.fm* (8 de abril). Disponible en: <https://www.sopitas.com/musica/nathy-peluso-entrevista-calambre-disco-tour-ceremonia-industria-rap/> [acceso: 1 de mayo de 2023].

Música y Paraíso: una aproximación al estatuto de la música en el pensamiento de Gastón Soublette

Music and Paradise: an approach to the status of music in the thought of Gastón Soublette

por

Gabriel Gálvez Silva
Universidad de La Serena, Chile
ggalvez@userena.cl

El objetivo específico de nuestro trabajo es iluminar el lugar de la música en el pensamiento de Gastón Soublette, indagando en su relación con los temas y problemas fundamentales que este autor presenta e investiga. El trabajo está organizado en dos secciones. La primera está dedicada al mito del Paraíso según su centralidad en la obra de Soublette. En la segunda sección, es examinada la perspectiva de este autor respecto de la música, en correspondencia con los elementos medulares del mencionado mito. La conclusión aspira a explicar la participación que Soublette otorga a la música en el “saber de salvación” descrito en los inicios de la corriente antropológico-filosófica, presentado como itinerario espiritual cuyo fin apunta a restaurar la unidad entre hombre y mundo.

Palabras clave: Soublette, mito del Paraíso, caída, música, saber de salvación.

The specific objective of our work is to illuminate the place of music in the thought of Gastón Soublette, investigating its relationship with the fundamental themes and problems that this author presents and investigates. The work is organized in two sections. The first is dedicated to the myth of Paradise according to its centrality in Soublette's work. In the second section, the perspective of this author regarding music is examined, in correspondence with the core elements of the mentioned myth. The conclusion aims to explain the participation that Soublette grants to music in the “Knowledge for Salvation” described at the beginning of the anthropological-philosophical current, presented as a spiritual itinerary whose purpose is to restore the unity between man and world.

Keywords: Soublette, Myth of Paradise, Fall, Music, Knowledge for Salvation.

Introducción¹

Nuestro objetivo general de relevar académicamente el pensamiento del filósofo, esteta y musicólogo chileno Luis Gastón Soublette Asmussen (n. 1927) pasa aquí por dilucidar el problema específico que constituye en él el estatuto de la música. Independiente de su consabida importancia —acorde, por lo demás, a la notable educación musical del autor— nuestra

¹ Gabriel Gálvez Silva agradece el apoyo financiero de DIDULS/ULS mediante el proyecto PR223329.

curiosidad fue impulsada por cierta problemática convivencia detectada en Soubllette, y que es la de la música como arte y también como fenómeno meta-artístico, primordial e íntimo cuando no anónimo, comunitaria o místicamente libre de la autonomía estética y subjetiva que supone el arte occidental moderno o en decurso a la modernidad. Nos pareció ver en esta concomitancia una cuestión más o menos paradójica en la medida que la drástica crítica de Soubllette, no tanto a la modernidad como a la civilización misma, coexiste con una genuina valoración de aquella obra de arte tras la cual se erige irrevocablemente el complejo patrón del yo-artista, distintivo, al menos, de la civilización occidental. En este sentido, la especial atención de Soubllette a la contradictoria figura de Mahler —que “siempre vivirá esa dualidad de su existencia sin tomar la decisión que cree que debería tomar” (Soubllette 2005: 100)— suscitó en nosotros, casi inevitablemente, una lectura del autor en clave autoproyectiva. O, al menos, una que permite señalar la tensión de la música occidental entre su progreso y lo que este deja atrás, o sea, como un arte contrariado entre su propio artificio y la subsistencia de una profundísima *nostalgia por lo perdido*.

La observación de esta singular contradicción fue la que nos condujo a intentar un examen del estatuto de la música en Soubllette asociado con lo que aquí postularemos como la gran cuestión de su obra, y que es la de lo humano mismo, de acuerdo, empero, con la radical lectura que el autor hace del mito del Paraíso. Presupuesto el vínculo entre “música” y “Paraíso” en cuanto asuntos centrales de la obra de Soubllette, el problema puntual de nuestro trabajo quedó formalizado mediante la interrogación por la consistencia precisa o significación última de tal relación. La hipótesis que nos orientó estuvo determinada por la asimilación que el autor hace del arte, y específicamente de la música, a los saberes precisados como “de dominio” y “de salvación” (Valdebenito 2011). Se entenderá que la idea misma de *salvación* cuenta necesariamente con la causa que la requiere; místicamente hablando, con la *caída*, cuya consecuencia es la pérdida del Paraíso. Así, la relación que interrogamos nos pareció mediada por el binomio caída-salvación, viniendo la música a participar de un proceso soteriológico, que apuntaría a reponer lo perdido.

Nuestro marco teórico, evidentemente, fue proporcionado ante todo por la misma obra de Soubllette. Creemos, sin embargo, que un estudio de esta siempre debiera recurrir a elementos propios de la psicología analítica, de huella tan decisiva en el autor. Esta convicción también justifica nuestra perspectiva de los problemas presentados conforme a teóricos como Eliade, Schneider o Colombres, atentos, igual que Jung, al horizonte antropológico-simbólico. Mención aparte merece el filósofo Max Scheler, imprescindible para nosotros de acuerdo con los conceptos determinantes de nuestra hipótesis. Nuestro estudio recogió de diversos escritos de Soubllette los elementos que, nos pareció, mejor ilustraban la problemática expuesta, examinada tal como da cuenta el presente artículo: una indispensable revisión del mito del Paraíso, según su absoluta centralidad en Soubllette, antecede al problema de la música propiamente tal, abordado en expresa correspondencia.

1. El problema del Paraíso en Soubllette

1.1. El Paraíso como experiencia

El mito del Paraíso, como sostendremos aquí, ocupa el lugar central en la obra de Soubllette, operando como su clave interpretativa y síntesis de su generalidad problemática. Aunque la importancia del mito del Paraíso en Soubllette queda testimoniada prácticamente en todos sus trabajos, hay que destacar cómo estos tienen su marco en los libros *Anales de primavera y otoño* (1978) y *Ventura y desgracia del Homo Sapiens* (2023), que sintetizan de manera bastante completa los exámenes del autor. Para nosotros, sin embargo, ha contado de manera muy especial *La poética del acontecer* (2007), cuya personalísima escritura es abierta justamente por el extenso

ensayo “Del Mito del Paraíso”, donde Soubllette (2007: 12), además, confiesa la suya como una existencia “obsesionada” por aquel.

Cada uno de los escritos que integran esta última obra da cuenta, justamente, de *acontecere*s regidos por lo que Soubllette exalta como la “ley de analogía” (Soubllette 2007: 9), explicada de acuerdo con Jung (Soubllette 2009: 75) y su propuesta de la *sincronicidad* como “coincidencia de sentido” (Jung 2018: 233) entre un “estado psíquico” y lo que *acontece* en la realidad meta-subjetiva, ya sea cercana o distante, presente o futura (Jung 2018: 238). Pues bien; el primerísimo de los aconteceres referidos por Soubllette es *su propia experiencia* con el mito del Paraíso. El asunto resulta, así, de una hondura mayor, estrechamente vinculado el mito a aspectos muy íntimos de la historia del autor.

Soubllette nace en Antofagasta, en un “desierto colonizado por salitreros y gringos prepotentes”; una “tierra sin espíritu” (Soubllette 2007: 11), ultrajada por el poder, y que figura precisamente como negativo absoluto del Paraíso. Su destino, aún como niño, sin embargo, era arribar al *Val del Paraíso*, específicamente a la *Ciudad Jardín*. Pero esta experiencia personal con el Paraíso cifra un problema. El autor testimonia haber conocido quizá los últimos vestigios de un mundo que comparece como todavía intocado, con vertientes generosas y quebradas llenas de pataguas y palmas chilenas. Con todo, su Paraíso más cierto es el de la tan gentil ciudad de la familia Vergara, habitada por una aristocracia *sui generis* que vive una “experiencia paradisiaca con la que no se soñó ni María Antonieta en su *chaumière* y parque rústico de Versailles” (Soubllette 2007: 21). Es el Paraíso donde se refugia la hermana de Mahler y los príncipes de Starenberg, y donde Soubllette estudia a Schumann en vecindad de palacetes de belleza ya romántica. La mejor versión chilena de la civilización, sin duda. Es por esto por lo que, en su recuerdo del valle del Marga Marga, Soubllette reconocerá a su “paraíso personal” —la ciudad de Viña del Mar— como “más bien un jardín de regadío” (Soubllette 2007: 13). Esta confesión, como veremos, resulta de la mayor importancia, enseñando mediante la propia experiencia cómo al Paraíso originario lo sustituye uno producido por el hombre, inexorablemente signado por la arbitrariedad y el artificio, reemplazado el *bien total* por una versión parcial constituida, finalmente, sobre la *idea de lo bueno* que orientará tan claramente a la cultura ilustrada. Así y todo, empero, se muestra y aprecia como deseable y legítimo hábitat de lo humano, evidenciando con sus propios valores la distancia ya enorme que separa al Paraíso de la historia.

1.2. Edén y Élohîm

La confrontación naturaleza-civilización, que es donde conduce la sola experiencia existencial de Soubllette con el mito del Paraíso, queda iluminada y refrendada cuando el autor alude al significado de “Paraíso” como “jardín cerrado” (Soubllette 2007: 16). Efectivamente: el latín *paradisus* deriva del avéstico *pairidaeza*, que significa *seto* o *cercado*. La etimología, con su señalización del *cercó*, entronca con la observación que Soubllette (2023) hace del imaginario del Edén hebreo como elaborado conforme al prodigioso jardín de Sumer y Acad.

La primacía de la cultura —del hombre— en la noción mesopotámica, luego hebrea de “Paraíso” es extraordinariamente antigua: Colombres informa cómo “Los vocablos ‘Edén’ y ‘Adán’ aparecen ya en la escritura cuneiforme de los sumerios, viniendo el primero a significar simplemente “erial” y sugiriendo el segundo un “asentamiento” en aquel precisamente en cuanto “marca impresa por el hombre en el Edén para modificarlo” (Colombres 2013: 27). La relación entre ambas palabras señala la remotísima impronta cultural que distingue a la región. “Cuando los sumerios se remontaban al comienzo de los tiempos, no veían un jardín, sino más bien una ciudad”, advierte Colombres (2013: 27), aclarando cómo, en la Mesopotamia, la civilización antecedió cualquiera posibilidad de vergel:

El jardín no precedió a la ciudad, pues la Mesopotamia, ese espacio delimitado por el Tigris y el Éufrates donde habrían aparecido las primeras ciudades de la historia humana, más que un jardín era una árida llanura sin árboles. Desde las piedras de la civilización y

alimentados por el deseo, los hombres empezaron a soñar con los jardines, y también a construirlos (Colombes 2013: 27-28).

Para Soubllette, “es un hecho que el jardín de Edén de los hebreos coincide con una gigantesca obra de ingeniería hidráulica y agricultura” (Soubllette 2007: 17), esto es, el jardín sumerio. La *Torah*, de esta manera, aparece sutil y problemáticamente infiltrada por la figura del poder humano y su vocación civilizadora, por lo demás, en franca identificación con la deidad. Es decir: cuando Soubllette (2007: 17) se pregunta si acaso el relato del *Génesis* constituye “un modo velado de magnificar el genio creador del hombre”, también señala la seductora proximidad de las culturas paganas que circundan a Israel, tan antiguas como el prestigio de ese talento que asienta jardines en el páramo. El didactismo de la *Torah*, si bien fiel, se muestra aún más problemático cuando Soubllette apela a Maimónides (Soubllette 2006a: 43) para revisar el significado de *Élohîm*, la deidad creadora del *Génesis* que planta el Edén y pone al hombre en él. Soubllette (2023: 19) descifra *Élohîm* como “potestades” conforme a lo indicado por el sefardí: “cualquier hebreo sabe que el término *Élohîm* es polivalente, pues designa la divinidad, los ángeles y los gobernantes de los estados”, escribe Maimónides (1994: 68), exponiendo así la palabra no solo como plural de *El* (*Élohîm* como “dioses”) sino de acuerdo con un posible “significado base” de pura y simple *potencia* (Jenni y Westermann 1978: 228). Por esto la aprobación que le merece el *Tárgum de Onquelos* cuando asimila la promesa de la serpiente tentadora a “seréis como magnates” (Maimónides 1994: 68). El auspicioso “seréis como dioses” queda así abierto a una interpretación en cuanto oferta cuyo modelo son tanto los “dioses civilizadores del Medio Oriente y Occidente” (Soubllette 2006: 43) como los a su vez endiosados gobernantes de los imperios inaugurales, artífices de una civilización de fama ya paradisíaca.

1.3. Caída y “nostalgia del Paraíso”

Ante la problematicidad del *Génesis* refiriendo la obra humana y pagana para predicar la del Dios verdadero y nacional, Soubllette confía en que “lo medular de un texto sagrado no puede ser alterado” por circunstancias como la “redacción tardía de una antigua tradición oral”, que “se inficiona de los pensamientos con que los hombres se representan el mundo” (Soubllette 2007: 17). Queda claro con esto que no es tanto el *Génesis* lo que importa, sino el vetusto relato oral acerca de lo paradisíaco, de cuyos aspectos más hondos la tradición hebrea de todas maneras informa, a pesar de la gravedad cultural mesopotámica. Y es que, en la médula de este relato, *popular* a fin de cuentas, vendría a comparecer una experiencia humana cuyo arcaísmo la vuelve trascendente de la especificidad cultural.

La autorizada voz de Eliade, respecto al estudio comparado de religiones y tradiciones de lo sagrado, permite no solo corroborar la transculturalidad del mito, sino también poner en relevancia su originaria apelación a la espacialidad, entendiéndose también *terrenalidad*: el Paraíso es el espacio sagrado por antonomasia, lo que también se asocia explicativamente a su condición cercada en cuanto *consagrada*, que lo aísla del “espacio profano circundante” (Eliade 2009: 522)². Y es que el Paraíso viene a ser el símbolo de lo sagrado mismo, empero bajo una percepción de “*realidad absoluta*” (Eliade 2009: 538) que explica su estatuto de “centro del mundo” (Eliade 2009: 521 y ss.). La conclusión de Eliade, en términos antropológicos, es tajante, asegurando que “el hombre, por distintos que sean cualitativamente el espacio sagrado y el espacio profano, *no puede vivir más que en un espacio sagrado de este tipo*” (Eliade 2009: 540). Es esta absoluta *necesidad* de lo humano por lo sagrado la que determina la fisonomía particular del mito en sus distintas versiones: estableciendo una clasificación de base, Eliade (2009: 540) referirá cómo “un grupo de tradiciones refleja el deseo del hombre de encontrarse *sin esfuerzo* en el “centro del mundo”, mientras otro grupo subraya la *dificultad* y, por consiguiente, el *mérito* que supone lograr entrar en él”. Con todo, el erudito rumano habrá de considerar al primero de estos grupos como el

² Los énfasis en las citas de Eliade corresponden al texto original.

custodio de, quizá, la tradición más reveladora del mito, en el sentido que da cuenta del rasgo humano general que aquí interesa, y que es el que Eliade especifica sin más como *nostalgia*:

El hecho de que la primera de ellas —la que facilita la construcción del “centro” en la morada misma del hombre aparezca casi en todas partes nos invita a considerarla, si no como más primitiva, sí al menos como muy significativa, como característica de la humanidad en general. Subraya y denuncia una condición determinada del hombre en el cosmos, que podríamos llamar *la nostalgia del paraíso*. Entendemos por tal el deseo de estar *siempre y sin esfuerzo* en el corazón del mundo, de la realidad y de la sacralidad y de superar en sí mismo de una manera natural la condición humana y recobrar la condición divina, o como un cristiano diría: la condición anterior a la caída (Eliade 2009: 540).

El estudio particular que Soublette efectúa de las tradiciones hebrea y china apuntan exactamente hacia una dilucidación equivalente de lo que fácilmente se comprende como el sustrato común del mito. Lo más importante aquí, sin embargo, es que el sentido profundo de ambas tradiciones ilumina el núcleo problemático mismo de la obra soublettiana, que se deja observar como del todo coincidente con la inquietud humana general acusada por Eliade en el mito mismo. Este núcleo es el divorcio hombre-mundo. Y es en él donde radica la *obsesión* de nuestro autor por el aludido mito. Se entenderá, entonces, que la importancia antropológica que observamos tanto en el mito del Paraíso por sí mismo, como en su lectura a cargo de Soublette, reside especialmente en que a aquel debe más bien considerarse como el mito de la *desgracia humana originaria*, abreviada, como recuerda Eliade, en el concepto cristiano de *caída*. Así lo ratifica el propio Soublette (2007: 13) cuando testimonia que fue “la pérdida del paraíso” lo primero que le impresionó del mito en cuestión, vale decir, el factor decisivo desde donde arrancará su reflexión e investigación.

1.4. La caída como civilización

Los aspectos quizá más sustanciales de la fisonomía hebrea del mito del Paraíso —o mito de la caída—, serán desentrañados por Soublette en su exégesis de los evangelios canónicos. El asunto clave aquí es la cosmovisión de los hebreos, que Soublette afronta atendiendo al singular hecho de que la palabra *mundo* suela traducir las versiones griegas de *jé-leth*, viniendo a significar *orden histórico*, o, como se dice, *temporal*. Tal es el sentido que puede leerse en traducciones castellanas, por ejemplo, de los versos 13 y 14 del Salmo XVII (la cursiva es nuestra):

¡Álzate, Yahvé, enfréntate, derribalo;
líbrame con tu espada del malvado,
de los mortales, con tu mano, Yahvé,
de los mortales cuyo lote es este *mundo!* (Ubieta 1999: 670).

Soublette (2006: 46) destaca la “marginalidad hebrea” frente al “mundo”, explicándola como “una opción de santidad que conlleva un sentimiento de repugnancia por lo que se define como la esencia del paganismo” (Soublette 2006: 42). A esta última, sin más, la esclarece como “autonomía del hombre”, manifiesta en la “glorificación del genio creador humano” (Soublette 2006: 42), entiéndase, el *Élohím* como *hombre endiosado*, autor de su propia historia. De esta manera, el “mundo” —cuyos “reinos” ofrece el Tentador al Cristo (*Mateo* 4:8)— aparece como la sustitución histórica, desviada y maldita del orden original de lo creado, erigida justamente sobre la Ciencia del Bien y del Mal que ha de volver “dioses” (o *poderosos*) a Adán y Eva.

La esencia del Paraíso aparece, así, como el orden deseado y creado por Dios, reemplazado por el de una humanidad que, queriéndose autónoma, se exilia de su origen. La lectura que Soublette hace de este quiebre es consumadamente drástica: lejos de inaugurar lo *propiamente humano*, Soublette señalará en este acto mítico precisamente la posibilidad de que constituya la cuna de una *humanidad adulterada*. Para sostener este juicio, el autor echa mano al relato rabínico

(*Capítulos del Rabí Eliezer*, 21: 1, en Pérez Fernández 1984) y también gnóstico (*Evangelio de Felipe*, 42, en De Santos Otero 2005) donde Eva *adultera* con la serpiente, la que figura, así, como progenitor de Caín³. Apoyado en el versículo del *Génesis* donde la deidad creadora pone “eterna enemistad” entre la simiente de la serpiente y la de Eva (*Génesis* 3:15), Soubllette (2006: 44) posiciona a Caín como el vástago originario de la figura hebrea que simboliza a la divinidad pagana y su fascinante horizonte de poder. Y a diferencia de la descendencia que Eva concebirá a partir de Set, la de la serpiente aparece como una progenie *inhumana*, de características *bestiales* o *desalmadas* (Soubllette 2016: 42 y ss.) en la medida que no participa de la trascendencia espiritual que sella la hechura de Adán. El primogénito del linaje de la serpiente es Caín, el primer homicida. Y también el herrero —*gyn*— primordial, forjador de herramientas y, por cierto, de armas. Pero, como se sabe, Caín es también el primer agricultor, que además posee la tierra para asentarse en ella y fundar la ciudad (*Génesis* 4:17). Es por todo esto que Soubllette se referirá a Caín como el prototipo del “héroe civilizador”, padre del “*homo faber*, el *homo ludens* y el *homo politicus*” (Soubllette 2006: 45), mostrando, con su mito, lo que viene a ser el completo envés del Paraíso, y que no es más que la civilización misma, identificada y materializada por la *civitas*.

La divergencia entre Paraíso y civilización queda mucho más clara en la revisión del mito que Soubllette emprende en la cultura china. A diferencia de la tradición hebrea y la síntesis de elementos expresada por sus símbolos, la tradición china enseña la caída como un proceso, revisable en cuanto historia rica en personajes y detalles. El epítome que Soubllette lleva a cabo, a partir de textos clásicos chinos, enseña de manera transparente cómo la distancia humana con el Paraíso —o, en los textos revisados, con *edades paradisiacas*—, se acrecienta irremediabilmente a medida del progreso civilizatorio. El curso de los acontecimientos aparece protagonizado por los emperadores chinos, que, desde una santidad y sapiencia naturales —que los hace vivir y gobernar “*sin esfuerzo*”, como escribe Eliade (2009: 540)—, degradan, con los milenios, en políticos cada vez más poderosos y equívocos, sumiendo al pueblo en una injusticia que crece paradójicamente con la legalidad. Esta versión de la caída, relatada como un proceso histórico, le permitirá a Soubllette llamar la atención acerca de su extensión antropológica, que es la presentada por los hitos que la tradición china refiere. Resume Soubllette en *El Cristo preexistente*:

En el desarrollo del relato aparecen todos los hitos que la historia y la antropología distinguen como puntos de referencia para determinar el avance gradual del hombre, a través de muchos milenios, hacia la civilización. [...] Así, el descubrimiento del fuego y el modo de encenderlo mediante dos maderos, el cocimiento de los alimentos, las técnicas para la pesca y la caza, las técnicas de construcción de viviendas e instrumentos, la curación de enfermedades, que gradualmente fueron apareciendo paralelamente a estos progresos; la práctica de la agricultura, la revelación del conocimiento que permite entender mediante símbolos y números el acontecer cósmico, la invención de la escritura, en fin, todo eso que fue comprometiendo a los hombres con un orden de creciente complejidad, una extensa trama de procedimientos, reglas de comportamiento y organización política y administraciones. Esto ocurrió en forma paralela a la pérdida gradual de la virtud, la disminución de las fuerzas vitales y la pérdida de la longevidad, y, paradójicamente, el aumento de la ignorancia y la necesidad de saber (Soubllette 2016: 29-30).

Con la revisión de las diez edades de la historia china efectuada en *Anales de primavera y otoño*, Soubllette termina de dejar en claro la remota antigüedad de la caída. Esta parece adquirir ya su consistencia con los gobiernos míticos de Fu Hi, Niu Wa y Chin Nong, vale decir, antes de la historia oficial sancionada por el confucianismo (Soubllette 1978: 13). Los tiempos auténticamente paradisiacos quedan así derechamente identificados con la prehistoria.

³ La palabra hebrea *náhash*, “serpiente”, corresponde al género masculino en ese idioma (N. del E.).

Concluyendo decisivamente la era paradisiaca, sobrevendrá la Edad Décima, caracterizada ya por un desarrollo civilizatorio tan babélico como formalista, olvidado y sustituido el *Tao* por, precisamente, “una construcción artificial” basada en “una dialéctica igualmente artificial” (Soubllette 1978: 30) del todo equivalente a la Ciencia del Bien y del Mal referida por el *Génesis*.

1.5. El genio

Tras los exámenes de las tradiciones hebrea y china respecto del mito del Paraíso —o, más bien, como se dijo, de la caída que aleja de este a la humanidad—, Soubllette no cesará al indicar las consecuencias ya históricas de la archidesgracia, solidificadas por la ciudad y su confuso orden. Para el caso puntual de Occidente, nuestro autor recurre de nuevo a la “ley de analogía”, y señala el simbolismo del muro que rodea al burgo medieval cristiano. Obedeciendo, según Soubllette, a la profecía del Cristo en *Mateo* 24:29, este muro dejará fuera “el caos donde las antiguas potestades en retirada vivían su humillante exilio” (Soubllette 2007: 61). Pero adviene la modernidad, específicamente el año 1789, y el orden cristiano entra en definitiva crisis, reingresando la potestad pagana a la ciudad. Con todo, la versión europea y moderna de *‘Élohîm* acabará por no presentar ya fisonomía de numen alguno, sino el solo semblante del “magnate” alumbrado por Maimónides. Se trata del *genio humano*; del *espíritu del mundo* que Hegel admirara en Napoleón, cuya auto-coronación como emperador de los franceses antecede decisivamente a la simbólica desaparición del Sacro Imperio Romano Germánico. Así, cuando las remodelaciones de París durante el Segundo Imperio acaben de derrumbar el antiguo muro, las deidades paganas del lugar —los dioses galos, identificados con la naturaleza— no pudieron hacer frente a “la autodeificación del emperador [...] que, a poco andar, provocó la deificación del ciudadano” (Soubllette 2007: 62). Se instala así, plenamente ya con la modernidad y la burguesía, el solo y desnudo *humanismo*, entendido sin más por Soubllette (2007: 57) como la “hegemonía del ser pensante en desmedro de todo lo que ha sido revelado, soñado, cantado y danzado”. La racionalidad utilitarista, que ya desde antes venían impulsando el protestantismo calvinista y el empirismo inglés, otorgará fisonomía precisa a la civilización de Occidente, que se asume materialista, industrial y global bajo el signo del “genial emprendedor” (Soubllette 2020: 14).

La modernidad, de este modo, viene a sellar el proceso histórico míticamente originado en la caída, y en donde se cumple progresivamente la promesa de la serpiente: *ser como los dioses*. Está claro, no obstante, que este cumplimiento no alcanza de manera igualitaria a todas y todos. Es decir, si bien la modernidad puede querer establecer un contexto histórico favorecedor de una suerte de *democratización de la deificación*, el endiosamiento habrá de consumarse de maneras más bien exclusivas, destacando aquí la figura del *genio*, paradigmática de la Era Moderna. Habría que precisar, en todo caso, que no se trata, siguiendo a Soubllette, del genio kantiano, cuyo talento *natural* queda circunscrito a la estricta esfera de lo artístico (Kant 2003: 273 y ss.). Ni tampoco, obviamente, de la entidad más bien impersonal en la que profundiza Agamben, aun cuando admita que “Genius era de alguna manera la divinización de la persona” (Agamben 2005: 16). El genio al que nos referimos es mucho más coloquial, tratándose apenas, como dice la RAE, de la “persona dotada”, se entiende que de la “capacidad mental extraordinaria para crear o inventar cosas nuevas y admirables”. Conforme a este uso, Soubllette adosa el término “genio” al de “superdotado”, señalando la cuestión que aquí de verdad interesa, y que es su estatuto *sacro*, es decir, apartado de la masiva ordinariéz cotidiana, lo mismo que objeto de una admiración reverente en cuanto modelo último de lo humano. La historia, tal como es presentada por nuestro autor, demuestra una espeluznante coherencia, enseñando al genio o superdotado moderno como el heredero o depositario de las asombrosas y deseadas cualidades de la divinidad pagana, vale decir, como el eslabón actualizado y siempre paradigmático de la estirpe de Caín. Por lo mismo, o sea, por su carácter originariamente apóstata y homicida, esta historia —la historia, se entiende— deviene progresivamente “una pérdida de la medida

humana”, cuyo colofón no puede sino ser “el sacrificio del hombre en aras de la grandeza del mundo construido por los mismos hombres” (Soubllette 2006: 44). Puntualiza Soubllette:

Es el vacío del espíritu por el cual se pierde el ser en beneficio del hacer. Es la pérdida de sabiduría por la cual los hombres tratan de alcanzar la plenitud por medio del conocimiento luciferino, que conlleva el culto al genio y al superdotado con su trágica secuela de servidumbre y explotación humanas, expediente de la falsa sabiduría y su noción de ascenso del hombre (Soubllette 2006: 44).

Concluyendo, entonces, la primera parte de nuestra investigación, podemos afirmar que Soubllette ofrece una interpretación de los tiempos históricos como un alejamiento progresivo del Paraíso, que asume así un franco estatuto prehistórico. Este proceso-progreso, milenario, supone un reemplazo paulatino y cada vez más artificioso del bien original que el mito simboliza. Por lo mismo, puede observarse en Soubllette una tasación de la cultura en cuanto más o menos determinada por su *nostalgia del Paraíso*, que la mueve a intentar recuperar o mantener aspectos de lo paradisiaco, advertidos y valorados, no obstante, según la ofuscación de la lejanía. No hay que engañarse, por lo tanto: por más *conservadora* que sea la cultura —así la de la rancia ciudad de Viña del Mar, por ejemplo—, lo cierto es que su mayor o menor grado de civilización siempre la hará calificar como una construcción más o menos espuria respecto de lo originalmente humano, llevada a cabo, finalmente, por la adulterada estirpe de Caín, remozada en el genio o superdotado reverenciado por la modernidad.

2. El problema de la música en Soubllette

2.1. Naturaleza, belleza y sentido

La versión china del mito del Paraíso despeja un aspecto terminal en la obra de Soubllette, y que es la preponderancia de la naturaleza. Si bien esta autoridad de la naturaleza, tal como la presenta la cultura china, se distingue de la cosmovisión monoteísta de los hebreos, que concentra la realidad en la identidad del Dios creador, Soubllette ha de destacar cómo vuelve a aparecer en las enseñanzas del judío Jesús de Nazaret, emparentándolo arquetípicamente no solo al inmemorial santo-sabio de los chinos (Soubllette 2016), sino al *hombre mismo*, en su origen —*El Hijo del Hombre* como *El Hombre* (Soubllette 2006)—. Esta extensión antropológica está en la base de la consideración que Soubllette, finalmente, hace de la naturaleza como *paradigma*: “la naturaleza fue y será el modelo de toda belleza, el ejemplo de toda armonía, el texto originario de toda sabiduría, y el espejo de toda grandeza”, afirma nuestro autor (2005: 41), aclarando paralelamente cómo su conocimiento —la ley de analogía— constituye “la sabiduría fundante de toda cultura humana” y, por ende, “el método universal de enseñanza de la remota antigüedad” (Soubllette 2006a: 34). Pues bien; a esta condición paradigmática de la naturaleza la estudiaremos especialmente en su relación con la cuestión artística, luego estética, que motiva nuestra investigación —la pregunta por la música—, y que, por lo mismo, no podía dejar fuera la discusión acerca de lo bello, primerísima dimensión, según Soubllette, de la cual la naturaleza es modelo.

La ejemplaridad de la naturaleza en cuanto bella resulta particularmente interesante en Soubllette cuando permite una vuelta al antiguo problema de la belleza y su estado de categoría devaluada por la modernidad, justamente en la medida que se incrementa la autonomía de lo estético (Oyarzún 2013). Para Soubllette, coincidiendo ahora con el significado clásico de *kósmos* o *mundus* como *ordo*, *pulchritudo* u *ornatus*, la naturaleza constituye el modelo originario y concluyente de lo bello en cuanto lo cósmico, lo impecablemente ordenado, de acuerdo, no obstante, con una disposición cuyas manifestaciones comparecen en “total congruencia con sus propios arquetipos de perfección” (Soubllette 1982: 37), luego, no definidas por una axiología cultural, menos privativamente estética. Esta perfección de la naturaleza, conforme a sus propios

fines, la posiciona en un estatuto de completa objetividad, diametralmente aparte del dilema artístico resuelto por la arbitrariedad humana. Un artefacto, entonces, puede acertar o errar, satisfacer o no la necesidad de la cultura por lo bello. No así la naturaleza, empero, que gesta un universo “bello de un modo absoluto” (Soubllette 1982: 37).

La consideración que hace Soubllette de la naturaleza en cuanto bella en sí misma, debería entenderse como llanamente aparte de cualquiera metafísica de lo bello. La belleza, en Soubllette, no se deja separar de la naturaleza, indisolublemente ceñida a lo que hay en cuanto la forma misma que patentiza lo real. Es aquí donde sí aparece en Soubllette el elemento propiamente metafísico, que observa no a la belleza sino a la naturaleza misma en su condición de “manifestación del ser” (Soubllette 1982: 37), vale decir, de la existencia que lo exterioriza y re-vela, señalando lo mismo que ocultando su misterio. Nuestro autor, de este modo, acaba recuperando una antigua vocación de lo bello en cuanto categoría estética, y que es justamente la de caracterizar la presencia de lo que es como la lograda forma de lo *fermoso* (*formosus*). Escribe Soubllette, destacando el arraigo de lo bello al ser en su manifestación:

Sólo en un plano filosófico, vale decir, en la abstracción pura, se puede concebir la manifestación del ser separada de toda consideración concerniente a la belleza, pero la única realidad de esa manifestación es esa apariencia que en sí es belleza, como si el lenguaje de la vida estuviera articulado a la manera de un juego infinitamente variado de formas, colores, sonidos, estructuras dinámicas y resonancias de todo tipo (Soubllette 1982: 37).

Es este arraigo, o, más bien, esta consubstancialidad de la belleza respecto de la manifestación del ser, la que determinaría, finalmente, aspectos ecológicos que comparecen como fundamentales de la conciencia humana, originariamente dispuesta para amar lo bello, vale decir, la naturaleza del mundo:

Si la belleza es consubstancial a la manifestación del ser, la captación de la belleza se constituye en dimensión básica de la conciencia y la condición misma de la empatía entre el hombre y el entorno, lo que originalmente hace de toda relación con el medio un acto de amor, pues la dimensión estética es el eros de la conciencia (Soubllette 1982: 43).

Con todo, hay que poner en relevancia desde ya el trasfondo último de la presentación que hace Soubllette de la naturaleza en cuanto paradigma, que también figura emparentado a la tradición clásica lo mismo que a cualquiera indagación de índole metafísica. Nos referimos al sustrato al menos anestésico que la naturaleza patentiza con su belleza, mostrando el rostro cognoscible de un ser que, sin embargo, se hunde inconmensurablemente en su infinita incognoscibilidad:

Si la palabra existir significa literalmente “ser fuera”, filosóficamente hablando, se está aludiendo con ello a la manifestación del ser. Pues bien, toda manifestación “revela” al manifestado, que en sí continúa siendo inmanifestado; por eso, el verdadero carácter de la manifestación, como literalmente lo sugiere el significado del verbo “revelar”, es pasar a la existencia, no al inmanifestado en su totalidad, si así puede decirse, sino lo que de él es susceptible de ser “re-velado”, vale decir, volver a velar, en otras palabras, traducir algo desde lo invisible a la sensibilidad y a la conciencia del hombre, quedando siempre el ámbito de origen, la raíz de la proyección, como una resonancia mayor, como una fuerte y envolvente sugerencia que vincula estrechamente a la manifestación con lo inefable e infinito. Tal es lo que podría llamar la “presencia” del paisaje y el aura de la belleza natural (Soubllette 1982: 42-43).

El aspecto metafísico en la obra de Soubllette comunica de manera decisiva con la tradición china, específicamente cuando esta observa a la naturaleza como pletórica de aquello que es “misterio de misterios / y puerta de toda maravilla” (*Tao Te King* I). Es decir: la condición

paradigmática de la naturaleza en cuanto lo absolutamente bello debe entenderse, no obstante, según la conformidad de aquella con el *sentido* que la anima. Apoyado en Richard Wilhelm, y siguiendo tanto a Lao-Tsé como al *I Ching*, Soubllette definirá al *Tao* como “sentido del mundo” (Lao Tsé 1990: 9) y también “del acontecer” (Lao Tsé 1990: 23), precisándolo como la “estructura o ley interna” de aquel movimiento “que en la naturaleza es de una variedad infinita” (Lao Tsé 1990: 9). Se comprenderá que, en el fondo, este “sentido” viene a instituirse como la categoría de mayor relevancia en la obra de Soubllette, por cuanto permite definir a la sabiduría misma como el “conocimiento superior y vivencial mediante el cual se conoce el sentido de la vida” (Soubllette 2009: 9). La metafísica clásica del *Tao*, empero, también incluye su definición como lo que Soubllette aclara en cuanto “el principio único, el Uno, que se sitúa antes del mundo manifestado [...], el ser puro e inmutable, premisa de todo” (Lao Tsé 1990: 10). La naturaleza, con su belleza inmanente —su orden perfecto— en cuanto forma del ser, aparece determinada así por este principio metafísico que antecede a cualquier manifestación. La consideración de este sentido y principio del mundo resulta crucial para entender mejor la cuestión que nos ocupará inmediatamente, y que es el valor del arte en Soubllette —de la música, para nosotros— de acuerdo con el paradigma de lo bello que la naturaleza constituye.

2.2. Arte y sentido

Se comprenderá que la afirmación aquí de la naturaleza como paradigma del artefacto no tiene que ver con mimesis alguna. El modelo natural, en verdad, tal como lo hallamos en Soubllette, supera lo estético, patentizando con su forma sensible el imponderable y anestésico sentido del mundo.

Ante la pregunta por la correspondencia entre la obra de arte y el sentido, en cuanto trasfondo del paradigma de la naturaleza, resulta pertinente recurrir al problema artístico que el propio Soubllette ilustra justamente con la figura de dos compositores, contemporáneos además entre sí. El primero de ellos, Cherubini, aparece como un técnico en gran medida irrelevante. A partir de ejemplos como el suyo, y aludiendo al término que Soubllette (1982: 38) toma de Stravinski, podría hablarse de mera “invención” en cuanto actividad, finalmente, desacralizada. El otro compositor, que es Beethoven, es presentado por Soubllette como individuo inspirado, o, lo que es lo mismo, sujeto de “revelación” que no mero artifice inventor (Soubllette 1982: 38). Su obra, a diferencia del primero, califica como necesaria para la cultura, determinada por su *analogía con la naturaleza*, vale decir, por participar, como esta, de la “voluntad de la vida” en cuanto otra manera de mencionar el sentido del mundo:

¿Qué es aquello que hace de una sinfonía de Cherubini, por ejemplo, una construcción sonora, en cierto sentido, inútil, que bien pudiera no haber sido escrita, sin pérdida alguna para el acervo musical del mundo, frente a la 9a Sinfonía de Beethoven, cuya existencia en la historia de la cultura se revela como necesaria?

El término empleado para calificar a la verdadera obra de arte de “necesaria” contiene la respuesta a esta pregunta. Una verdadera obra de arte está inserta en el contexto de la vida de los pueblos, como un elemento necesario, como un ser vivo, proyectado a la existencia por la voluntad de la vida. A la postre se entenderá que justamente el mayor o menor valor de una obra de arte está en razón directa con la mayor o menor analogía que su proceso creador tenga con el quehacer de la naturaleza (Soubllette 1982: 37).

Hay que destacar en la cita anterior el vínculo que señala Soubllette entre la obra alentada por el sentido del mundo y la “vida de los pueblos”. Se entiende, finalmente, que, para nuestro autor, este sentido que la naturaleza patentiza es exactamente el mismo sentido vital de lo humano y su cultura originaria. La correspondencia permite profundizar algo más en una cuestión que, como resultará ya evidente, dispone de un lugar prácticamente tan central en Soubllette como el del mito que nos ocupa. Se trata del estatuto en su obra de la referida ley de

analogía, a la que, de la mano con su elucidación junguiana, Soublette siempre retorna para enseñarla como la sapiencia más excelente. Y esta es, nos permitimos resumir, aquella que no puede sino posicionar a la naturaleza como paradigma. Así, la gravedad *histórica* de ciertas obras de arte —como la Novena Sinfonía— queda explicada en la medida que estas comparecen como coincidentes con lo que acontece a lo humano en su relación con lo real y su sentido. No es esto un mérito común de los artistas, sino un suceso más bien extraordinario, considerando cómo, especialmente con el advenimiento de la modernidad, el arte deviene progresivamente autónomo y separatista, luego, cada vez más artificial respecto de los modos naturales con que la humanidad hubo de habitar el mundo. Se separa lo estético de lo ético, dando paso al artefacto de valor intrínseco, escindidos de la vida tanto el artista como su obra, que con toda su estética inutilidad queda abandonada a los vaivenes propios de un mercado alejadísimo de la necesidad humana original. O, lo que viene a ser lo mismo, a las volubles oscilaciones de una ciencia de lo bueno y de lo malo:

Esa separación, cuya base ideológica se halla en la racionalidad inaugurada en el Renacimiento, conlleva una tendencia implícita a concebir lo estético como una categoría independiente, lo que a su vez engendra un tipo de obra de arte única y deliberadamente estética (aunque en la práctica el propósito no pueda cumplirse plenamente), todo lo cual engendra a su vez un tipo de artista cada vez más estético, y, por eso mismo, desvinculado de la comunidad laboral.

A su vez la desvinculación del artista provoca la desvinculación de la obra que, aparte de volverse cada vez más elitista e insólita (en gran parte por una imperativa exigencia de originalidad, exacerbada por la crítica), es enteramente concebida en un ámbito social de proposición, aceptación o rechazo, vale decir, el arte esencialmente discutible (la ocurrencia personal discutible, objetable por su gratuidad o su impericia técnica) (Soublette 1982: 40-41).

Pero el aspecto más profundo de la relación paradigmática entre arte y naturaleza en Soublette tiene que ver, nos parece, con una cuestión central de la estética como teoría del arte, y que es la pregunta por la *poiesis*. Se entenderá, además, que el núcleo de esta cuestión no es menos que la problematización del yo como creador. La discusión, según se sabe, es muy antigua, remitiendo al *enthousiasmos* platónico como la primera causa artística enfrentada por la filosofía. Y permanentemente actualizada, también, especialmente tras el psicoanálisis y el *Ereignis* heideggeriano. Soublette mismo habla de “inspiración”, y, aún más específicamente, de una “estética de inspiración” (Soublette 2005: 10-11). Esta, sin embargo, no es tanto posesión divina como *de la vida misma*, que obra en y por medio del sujeto artista, re-velándose en su sentido. Sobresale nuevamente aquí la identificación de Soublette con la teoría de lo inconsciente, cuyos dominios son descritos como análogos a los de la naturaleza exterior (Soublette 1982: 39). El artista, como recuperando aún mínima y torpemente la condición original del ser humano, aparece de este modo *traspasado* por la naturaleza, integrándose a ella. No es su voluntad la que actúa, sino el “sentido”, en cuanto la creatividad misma de la vida:

El sentido del mundo supone la integración plena del hombre al cosmos. No puede por esto concebirse el hombre como una creatura radicalmente distinta, aunque pueda caer en la ilusión de serlo, desvincularse en las bases mismas de su conciencia y postular un ethos falso. En este orden de ideas cabe definir la libertad, no como una supuesta disponibilidad plena del propio ser, conforme a las deliberaciones del yo, sino, paradójicamente, en una plena vinculación del pensar y del actuar con el sentido del mundo, que precede al hombre y ha proyectado su existencia. Así, todo acto verdaderamente creativo no es el producto de un movimiento concebido y realizado por un pensamiento y una voluntad plenamente deliberantes, sino el resultado de una irrupción de la misma creatividad de la vida en el hombre (Soublette 1982: 39).

La obra de arte “verdadera”, según Soubllette, o sea aquella que justifica auténticamente su lugar en la cultura, viene así a acabar considerada como un “acto de sabiduría” (Soubllette 1982: 40), vale decir, una coincidencia experiencial entre sujeto y sentido. Se entenderá, en todo caso, que esta coincidencia no establece equivalencia alguna entre ambos términos, sino que, antes bien, constituye una suerte de bienaventurado *retorno*; una reinserción del sujeto, aún transitoria e imprecisa, en aquel sentido que lo antecede y supera. Y cabría recordar que, según Lao Tsé, el sentido mismo del *Tao* es el retorno (*Libro del Tao y de su virtud*, XL, en Lao Tsé 1990), reintegrándose perpetuamente en su propio origen. Un tanto analógicamente, entonces, puede inferirse que la sabiduría, tanto del sabio como del artista, aparece de pronto como dominada por aquella voluntad que es en sí misma retorno, a lo más elemental. Para los humanos, este retorno no podría sino consistir en un necesario reingreso a la naturaleza y su sentido. O, por lo mismo, una búsqueda anhelante de lo perdido; el Paraíso en cuanto objeto único de toda necesidad.

2.3. Música y “luz del oído”

La relación entre el arte y el paradigma de la naturaleza implica los modos en que aquel armoniza con esta, hallándose con el sentido del mundo. En lo que aquí nos concentra, Soubllette transparenta la antigüedad de la conducta que aprecia como reveladora del sentido en su expresa relación con la música. Esta antigüedad, obviamente, va de la mano con cierta desidentificación que el autor establece entre la música en su esencia y el arte musical propiamente tal: “La mejor música la ha hecho el hombre cuando las nociones de melodía, armonía y forma no existían”, afirma Soubllette (2007: 52), señalando un acto que, siendo óptimamente musical, prescinde por completo de los elementos con que trabaja el artífice. Se trata de la pura contemplación auditiva del mundo; oír “las voces de la naturaleza” (Soubllette 2007: 52) y nada más, pues “La esencia de la música no es la melodía ni la armonía sino la contemplación del sonido” (Soubllette 2007: 51). El valor que este último presenta para Soubllette se explica tanto por su ubicuidad como por su invisibilidad: el sonido es lo total, y, por lo mismo, contacta “el mundo visible con el mundo invisible” (Soubllette 2011a: 24). Este enlace, por supuesto, nuevamente conduce a una problematización del aspecto estrictamente estético de una atención al sentido: el “mundo invisible” tiene todo que ver con la interioridad a la que encamina la contemplación del sonido, quedando las orejas fuera. Para entender este problema estético, comunicante con la metafísica oriental del sentido, hay que precisar la equivalencia que Soubllette (2006b) establece entre *contemplar* y *meditar*, cuyo aspecto auditivo remite especialmente a lo descrito en *El secreto de la flor de oro* y su mención de la “luz del oído”, indispensable para la meditación. Quepa hacer notar, en el tratado chino, la constelación musical conformada por este rol de lo auditivo y el luminoso ritmo de la respiración:

En consecuencia, ¿no debe uno tener ninguna idea? Uno no puede estar sin ideas. ¿No se ha de respirar? No se puede estar sin respiración. El medio mejor es hacer de la enfermedad una medicina. Puesto que, ahora, corazón y respiración dependen uno de otro, se debe aunar el Curso circular de la Luz con el hacer rítmica la respiración. Para ello se tiene ante todo necesidad de la luz del oído. Hay una luz del ojo y una luz del oído. La luz del ojo es la luz aunada del Sol y la Luna de afuera. La luz del oído es la luz aunada del Sol y la Luna de adentro. La simiente es, en consecuencia, la Luz en forma cristalizada. Ambas tienen el mismo origen y se diferencian sólo por el nombre. Por lo tanto, el entendimiento (oído) y la claridad (ojo) son, en común, una y la misma Luz efectiva (Jung 2019: 176).

Soubllette explicará la expresión de Lú Dsu como “el estado en que entra el meditante en referencia a la audición involuntaria”, esto es, “la capacidad del hombre en meditación de establecerse en el silencio inalterable”, oyéndose entonces el corazón mismo, que “en sí no contiene ningún sonido” (Soubllette 2007: 25). Se trata del consabido aprecio místico por el

silencio, ejemplificado tanto en Oriente como en Occidente. La referencia a las culturas orientales se vuelve imprescindible, en todo caso, si se considera cómo su antigüedad histórica comunica con eras aún más remotas, mostrando la arcaica condición humana que hemos referido como relativa al Paraíso, desdibujada paulatinamente a medida del progreso civilizatorio.

La antigüedad prehistórica, y también el complejo desarrollo de lo que aquí podríamos considerar como el valor de la audición, aparecen especialmente explorados en el trabajo musicológico de Marius Schneider, cuyo examen corrobora la extensión antropológica de las afirmaciones de Soublette. Para Schneider, la importancia de la audición no tiene parangón con la de ningún otro sentido físico, calificando el oído como el acceso original del ser humano al mundo, lo que implica pasar de ser “el órgano más importante del cazador primitivo” (Schneider 2010: 44) a rápidamente adquirir, lo mismo que la “luz del oído”, una cuantía mística como sentido revelador del “plano más real” (Schneider 2010: 43). Este ingreso auditivo a lo real, sin embargo, que es natural en el ser humano, comenzará a decaer a medida que crece en jerarquía la percepción visual, tan cara a las culturas civilizadas. Con todo, Schneider (2010: 44) aclarará que las “altas civilizaciones” mantuvieron “la importancia mística del oído”, advirtiendo empero que —como sucede ejemplarmente en la tradición india—, si bien en ellas la música “continúa siendo la sabiduría más alta”, de todos modos “abandona el carácter empírico y elemental que tenía en la mística primitiva, pasando ahora a un plano mucho más abstracto de filosofía cósmica especulativa” (Schneider 2010: 64).

Sobresale, en todo caso, una cuestión que cobra decisiva importancia con relación a la condición caída de los humanos. Esta es, claramente, la *interioridad* que, conforme al devenir de las tradiciones culturales —específicamente aquí las orientales—, comenzará a ser enseñada como la dimensión más solidaria con lo real. Schneider, tomando ahora como ejemplo precisamente el valor de la música en la China antigua, destaca cómo el *Wên-tsé* afirma que el “saber supremo se percibe en el espíritu, el saber medio en el corazón, el saber bajo en la oreja” (Schneider 2010: 44), participando el oído —y solamente el oído— de un proceso que inevitablemente devendrá metafísica. Pero no solo eso: la naturaleza —como Soublette (1982: 39) ilumina mediante su analogía entre el flujo orgánico y la “proyección desde los dominios profundos del inconsciente”— también ocupa su lugar en la anestésica interioridad humana. Siguiendo a Schneider, es importante aquí destacar cómo la Vedanta otorga definitivo carácter místico a esta ubicación. Y por cierto anestésico: a pesar de iniciar su enseñanza a propósito de la sílaba *Om* en cuanto exterior y sonoro *udgītha* (“canto en voz alta”), el *Chândogya Upanisad* terminará asegurando que el Brahmán, la luz del mundo, “es la misma luz que brilla aquí, dentro del hombre”. Y al Brahmán mismo, afirma el *Upanisad*, se le oye “tapando los oídos” (De Palma 2006: 60).

Parece claro, por lo tanto, que el vínculo que Soublette traza entre la música —que devendrá arte— y la vetusta disposición contemplativa humana se emparenta concluyentemente con un hallazgo del sentido del mundo que ha de volverse interior y anestésico. E igual de notorio el hecho de que, tras la caída, esta contemplación se hace imperiosa, inevitable ya, por lo demás, la dilucidación metafísica de su objeto definitivo. La música aparece así, en Soublette, como fundada en una estrategia unitiva que, con la distancia cultural respecto del Paraíso, puede adquirir un valor soteriológico indiscutiblemente relacionado al ámbito de lo religioso.

2.4. “Religión cósmica” y arte musical

La condición caída del ser humano aparece especialmente enseñada por el romanticismo y, aún más específicamente, por el romanticismo musical tardío. Así se lee en Soublette (2005: 15) cuando, siguiendo a Nietzsche, describe al romanticismo en general como dominado por la sensación de “carencia fundamental” que experimenta ante “la extinción de la cultura tradicional”, en cuanto consecuencia de la supremacía definitiva del modelo burgués. La Era Industrial constituye el avanzado eslabón en la obra de la estirpe de Caín, y la nostalgia del

Paraíso se deja sentir como nunca. Es aquí donde cobra importancia para Soubllette la obra y figura de compositores como Mahler y, muy singularmente, Bruckner, a los que describe como “hombres espiritualmente más solitarios y místicos” (Soubllette 2005: 37). Estos artistas, a pesar de sus múltiples contradicciones, “se situarán, sin llegar a hacer consciente lo que les ocurría, en las zonas del alma en que la memoria genética recuerda una dimensión de vida integrada al cosmos, en la cual, los encantos y misterios de la naturaleza se hacen presente en toda su grandeza y esplendor” (Soubllette 2005: 37). Como contacto íntimo y difuso entre la consciencia del artista y “lo que en su memoria genética queda de identificación o participación mística del todo” (Soubllette 2005: 37), esta experiencia no considera su proyección en artefactos miméticos. Se trata, antes bien, de la comunicación sonora de una “atmósfera” (Soubllette 2005: 40) en la que vienen a coincidir la exterioridad del paisaje y la interioridad anímica, enlazadas desde lo más antiguo. O, más precisamente, donde la naturaleza comparece como *re-conocida* en la interioridad, cobrando su máximo valor la *evocación*, que “se vuelve un descubrimiento de todo lo que inconscientemente se percibió y que sólo después emerge a la consciencia” (Soubllette 2005: 41). Huelga advertir, en todo caso, que las consecuencias de esta experiencia tampoco cuentan como una vuelta cabal a la consciencia místico-participativa primordial. Los compositores a los que Soubllette refiere son artistas de talla extraordinaria, y como tales, su desempeño constituye siempre una producción artística, singularmente elaborada. Esta, no obstante, aparece ejemplificando la categoría que Soubllette (2005: 11) conceptualiza como “estética de inspiración”. Se entenderá, de acuerdo con lo que señalábamos más arriba, que esta inspiración lo es finalmente —y de alguna manera—, del sentido del mundo, patentizado por la naturaleza en cuanto paradigma originario y definitivo. Topados con el vestigio psíquico inconsciente de una participación mística del ser humano en el cosmos, los artistas aludidos darán cuenta de lo “crudamente cósmico” (Soubllette 2005: 30), inexpresado hasta el momento por el arte musical romántico, aún toda su nostalgia por lo perdido.

Para un examen de las relaciones entre el paradigma cósmico y compositores como los aludidos resulta muy importante destacar la abulia que Soubllette (2005: 37) acusa en el catolicismo del siglo XIX, desvinculado definitivamente de la naturaleza y rendido ante los valores de la sociedad industrial, que legítima. Pues a lo avasalladora de “la influencia que el pensamiento científico mecanicista ejerció en la sociedad occidental” (Soubllette 2005: 37) sucede inmediatamente la orfandad religiosa de esta última. Por lo mismo: mientras más opresivo, desacralizado e irremisible deviene el nuevo modelo social, artistas como los examinados —inspirados— sienten intensificarse sus experiencias psíquicas, acabando por levantar, aún de manera tácita, lo que Soubllette (2005: 33) resume bajo el concepto de “religión cósmica”. En el intento de perfilar esta idea, nuestro autor remite nuevamente a ingredientes junguianos, sugiriéndola como “regresión mítica inconsciente” (Soubllette 2005: 35). Se entiende, por lo tanto, que se trataría de un fenómeno emparentado al alzamiento de la energía psíquica que Jung identificará con Wotan, según queda descrito en su ensayo de 1936. Como se sabe, destaca aquí la figura de Nietzsche, que, junto con otros, percibió anticipadamente el “murmullo de la selva primigenia de lo inconsciente” (Jung 2014: 175). Transita el filósofo, entonces, desde el Dionisio helénico a su “primo germano” (Jung 1949: 20) que, según Jung, comparece en el *Zarathustra* como “Dios desconocido” y, por cierto, “cruelísimo cazador” (Nietzsche 2018: 243). La sensibilidad romántica finisecular, especialmente representada por Nietzsche, profetiza así el erguimiento de una auténtica deidad, la que, según su nombre (*Wuotan* como pariente de *wu*), *posee*, o *enfurece*. Pero esta deidad no está fuera sino dentro, en las profundidades de la psiquis. Es así como explica Jung, finalmente, el fenómeno nacionalsocialista alemán:

Mientras los dioses sean tenidos, por mentes todavía infantiles, bien por entidades “metafísicas” existentes por sí mismas, bien por invenciones caprichosas o supersticiosas, el paralelismo que hemos establecido anteriormente entre Wotan redivivo y la tempestad sociopolítica y psicológica que ha conmocionado a la Alemania actual deberá considerarse por lo menos “algo como si”. Pero dado que los dioses son sin duda

personificaciones de las potencias anímicas, la afirmación de que su ser en sí es metafísico supone un abuso de la razón, igual que la opinión de que podamos habérmolos inventado. Ahora bien, los “poderes anímicos” no tienen nada que ver con la consciencia, aunque nos guste jugar con la idea de que consciencia y alma son idénticas, lo que no es sino arrogancia del intelecto. El error ilustrado encuentra en el miedo metafísico suficiente motivo de existencia, pues ambos han sido desde siempre hermanos hostiles. La “violencia anímica” tiene que ver más bien con el alma inconsciente, porque todo cuanto se le presenta al hombre procedente de ese oscuro territorio se considera o bien algo que viene de fuera, por lo tanto real, o bien una alucinación, y en consecuencia no verdadero. Que una cosa no proceda del exterior y que sin embargo sea verdadera es algo que empieza a comprender la humanidad de nuestro tiempo (Jung 2014: 178-179).

Las consecuencias ideológicas, luego políticas de esta regresión aparecen en Soubllette tasadas de acuerdo con su perspectiva del paganismo en relación con la cultura caída, vale decir, en su base misma. Pero no solo eso: el recurso, por lo demás instrumental, del nazismo a cuestiones arcaicas supone un exilio consciente del elemento tradicional cristiano, fundante de la cultura occidental. El derrumbamiento del muro medieval deja entrar entonces, tras el ídolo pagano, al exacto adversario del Dios del cristianismo, precisando Soubllette (2005: 43) cómo la “aleación de la mente moderna con la antigua mística germánica devino un auténtico pacto demoníaco”.

En el caso de la música, consabidamente, la referida regresión aparecería ejemplarmente corporizada por la figura de Wagner, tan emparentada al paganismo nietzscheano y conducente de manera expresa a la mitología germánica. Considerando la perspectiva de Soubllette respecto del nacionalismo alemán, resulta del todo significativo que el caso de los compositores de la “religión cósmica” sea, a fin de cuentas, distinto al wagneriano: aún fervientes admiradores del autor de la tetralogía, en ellos la energía psíquica no aparece como proyectada en lo mítico, y menos aún en lo pagano; de hecho, Bruckner es un devoto católico, y Mahler un judío que estratégicamente abraza la religión romana, pero que, según Soubllette (2005: 119), profesará simbólica y musicalmente los aspectos basales de la fe judaica. Distantes a la deidad pagana, el fruto creativo de estos compositores, para Soubllette (2005: 43), “se muestra más puro que el de Wagner”. En efecto: la “religión cósmica” traduce, aún mediante una producción moderna y confusa, una experiencia ajena a la idolatría, y que es la del hombre respecto de un cosmos lo mismo primordial que distante, pero que “ha sido nuevamente sacralizado” (Soubllette 2005: 43), íntimamente evocada la originaria —paradisíaca— condición de la naturaleza. Bruckner y Mahler, entonces, también vienen a comparecer ante Soubllette como una suerte de profetas, pero unos cuya vocación es apuntar, aun inconscientemente, en dirección de un reencuentro entre lo humano y la primordial sacralidad del mundo.

2.5. Música y “saber de salvación”

La distinción entre Wagner y los compositores de la “religión cósmica” acerca a una dicotomía decisiva en Soubllette, y que es la del “saber de dominio” confrontado al “saber de salvación” (Soubllette 2009:16). Estas categorías, como se sabe, aparecen propuestas y descritas por Scheler en los orígenes mismos de la antropología filosófica. Al “saber de dominio” —también mencionado como “saber de rendimiento” (Scheler 1960: 59)— el filósofo alemán lo presentará sin más como aquel cuyo fin es “dominar y transformar el mundo, para el logro de nuestros propósitos humanos” (Scheler 1960: 58). Es de notar, sin embargo, la advertencia de Scheler respecto de cómo el expreso pragmatismo del saber de dominio se ha concentrado en la naturaleza en cuanto objeto distanciadamente otro de lo humano, posicionando el control psicofísico del propio sujeto en una disposición, si bien efectiva, secundaria en términos históricos:

Pero aún de ese saber de dominio y de trabajo sólo se ha cultivado una mitad durante dicho período: aquella parte que sirve a la dominación y gobierno de la naturaleza externa (sobre todo de la inorgánica). En cambio, la técnica interna de la vida y del alma, es decir, el problema de extender hasta el máximo el poderío y el dominio de la voluntad, y por ella del espíritu, sobre los procesos del organismo psicofísico —en cuanto éste, como unidad rítmica de tiempo, obedece a leyes vitales—, quedó decididamente relegado a segundo término por el afán de gobernar la naturaleza externa y muerta (incluso lo que en el organismo es naturaleza muerta) (Scheler 1960: 59-60).

De todas maneras: el dominio anímico, y evidentemente el de los cuerpos, han obedecido históricamente al modelo mecánico que ha sustentado el proyecto humano de un sometimiento de la naturaleza, conforme la otredad que supone, de esta última, su sola condición de objeto del saber.

La experiencia de lo otro es muy distinta en el “saber de salvación”, que conduce, justamente, a la disolución de la otredad en la unidad. Por cierto, Scheler precisa que el fin del saber de salvación es “la Divinidad” (Scheler 1960: 58), luego, no la entidad puntual que conjetura lo específicamente humano. No obstante, la “salvación” que este saber implica consiste en una solución o, mejor aún, superación de la otredad en cuanto experiencia del sujeto. Scheler describe el saber de salvación como aquel “en el cual nuestro núcleo personal intenta adquirir participación en el ser y fundamento supremo de las cosas, o que le sea otorgada por éste dicha participación” (Scheler 1960: 58). Esta redención personal, o de lo humano, aparece en Scheler, sin embargo, como unida a una consumación mayor, donde se cumple un proceso que supera inconmensurablemente la sola humanidad, zanjándose el conflicto mismo de lo uno y lo otro. Scheler apelará al panteísmo spinoziano, en la base del idealismo alemán, cuando quiera señalar, finalmente, su propia noción de lo absoluto como una sustancia consciente que, aún su independencia, se sabe a sí misma en lo humano y por amor a lo humano, superando de esta manera un estadio de su propio devenir:

O dicho de otro modo: en el saber de salvación el fundamento supremo de las cosas, sabiéndose a sí mismo y sabiendo el mundo en nosotros y por nosotros, llega él mismo al fin intemporal de su devenir (como enseñaron Spinoza primero y después Hegel y Eduardo von Hartmann); llega a alguna manera de unión consigo mismo, resolviendo así una “oposición”, un antagonismo dualista que originariamente reside en él (Scheler 1960: 58-59).

Luego, la salvación en Scheler aparece como inseparable de una evolución cósmica, constituyendo este devenir el sentido mismo de su saber específico. Este, según Scheler, le sirve “al devenir del mundo y al devenir extratemporal de su fundamento supremo, esencial y existencial”, especificando seguidamente el filósofo que es así como estos dos desenvolvimientos “alcanzan su propia ‘determinación’ evolutiva, o, por lo menos, llegan a algo, sin lo cual no podrían conseguir esa determinación evolutiva” (Scheler 1960: 57-58).

En Soubllette, el saber de salvación aparece vinculado expresamente al canon religioso judeocristiano. Pero debe entenderse que, detrás de este y otros, se halla sencillamente la sabiduría. “Saber de salvación” entonces, para Soubllette, es “la sabiduría que caracteriza a las tradiciones espirituales de Oriente” lo mismo que el “cuerpo de sabiduría que es característico de los pueblos indígenas y de la cultura popular” (Soubllette 2011b: 118). La sabiduría se aprecia, así, como una vocación transcultural que, fundada sobre un mismo paradigma —el de la naturaleza—, cuenta además con una sola finalidad, que “no es el saber mismo, sino una guía para el desarrollo psíquico del hombre y para vivir inserto en el orden natural” (Soubllette 2011b: 118). Se entenderá, por lo tanto, que el saber de salvación en Soubllette comparece, finalmente, como aquel que conduce a un conocimiento-reconocimiento del sentido del mundo que, en su metaculturalidad, se aprecia como estrechamente vinculado al “devenir” scheleriano del “fundamento supremo de las cosas” (Scheler 1960: 58-59).

La superación de la dualidad en que también consistiría una reintegración del ser humano al cosmos —la deseada recuperación del Paraíso— supone, efectivamente, la reparación de un desgarrar que no afecta solo a la humanidad, sino al mundo, en su orden necesario e immanente. Del mismo modo, también se entenderá que el saber de salvación se constituye como íntegramente solidario de una dimensión humana profundamente distante del progreso civilizatorio originado en la caída, explicándose así la vasta identificación de Soubllette entre el saber de salvación y “la sabiduría indígena y popular” (Valdebenito 2011: 124). Y nos parece que es aquí donde acaba de mostrarse lo espinoso del examen soubllettiano de la cultura, especialmente desde el momento en que nuestro autor contraponen como saber de dominio a “la cultura ilustrada” (Valdebenito 2011: 125). Esta condición posiciona tácita e inexorablemente al saber de dominio en un estatuto que Scheler no aborda. Es decir: quedando el saber de dominio ejemplificado como el saber representativo de la cultura ilustrada —entiéndase: la acabadamente civilizada—, su tasación, desde Soubllette —conforme a la de la civilización misma—, lo hace aparecer como un saber radicalmente contrario al de salvación. El saber de la serpiente, podría decirse, esto es, uno que exilia del Paraíso; un *saber de caída* o, dicho de otro modo, un *saber de perdición*.

La identificación entre saber de salvación y sabiduría involucra también la cuestión del arte en Soubllette, de acuerdo con la consideración que el autor hace de la obra de arte “verdadera” como un “acto de sabiduría” (Soubllette 1982: 40). En este sentido, Soubllette efectivamente distingue entre “arte de dominio” y “arte de salvación” (Valdebenito 2011: 129). En lo que a la presente investigación concierne —el estatuto de la música en Soubllette—, nuestro autor especificará la indefectible condición de la música artística de Occidente en cuanto arte de dominio. Esta índole es general, y define especialmente a la producción artístico musical de la Era Moderna:

Toda la música occidental es de dominio. Toda. No hay excepción de ninguna. Especialmente las óperas de Wagner y las grandes sinfonías. Todo eso fue hecho para dominar, porque, desde que Bach “temperó” la escala, ya hay un acto de dominio (Valdebenito 2011: 129).

La función unitiva del saber de salvación, luego, de un arte o, más precisamente, de una música de salvación, aparece especificada por Soubllette mediante la alusión expresa al concepto sánscrito de “yoga” (Valdebenito 2011: 129), completando y transparentando aún más el sentido meditativo (contemplativo) de la “luz del oído”. En el contexto cultural estrictamente occidental, una música de salvación queda ejemplificada por Soubllette con el arte musical consagrado por excelencia, o sea el antiguo canto cristiano, que “más que un arte musical, es una terapia espiritual” (Valdebenito 2011: 129). Con todo, Soubllette admitirá que también “en la música de dominio hay un ingrediente de salvación, según la intención del compositor” (Valdebenito 2011: 130). Sobresalen así ciertos episodios del arte musical que pasan más bien por acontecimientos extraordinarios en medio del generalizado saber de dominio que distingue a la cultura ilustrada. Más precisamente: aquellos momentos artísticos cuya condición inspirada permite una relativa permeancia de ciertos ingredientes de salvación, como sucede con los compositores de la “religión cósmica” y su regresión interna a la naturaleza. Debe entenderse, no obstante, que los ejemplos artísticos occidentales que más se emparentan al “acto de armonizarse con el cosmos” (Valdebenito 2011: 130) son aquellos que, como el de Chopin a solas con su piano, implican una renuncia a “toda la armazón social y administrativa de la música” para acabar constituyendo “más arte-vida que arte-objeto” (Soubllette 2007: 28). Se notará aquí la comprometida recurrencia de Soubllette al concepto de “arte-vida”, tan profundamente trabajado por su par Fidel Sepúlveda Llanos (2015). Sin ser este el momento de examinar la comunión entre los dos autores, quepa al menos destacar cómo la mencionada conceptualización le sirve de manera exacta a Soubllette para resumir un hacer cuya íntima y última misión es la de ahondar en esa interioridad que el mecánico saber de dominio no logra comprender, esto es: la secreta interioridad de la *vida misma*. Permítasenos, finalmente, ofrecer otro certero ejemplo del propio Soubllette, esta vez

para señalar de modo apofántico lo que sería una música de salvación. Y quepa observar cómo la función expresamente religiosa del caso no lo exime de un exilio en lo que a salvación concierne, dedicado, como lo está, a la vieja e impostora glorificación del humanizado *‘Élôhim*:

Una sinfonía sacra para varios coros instrumentales y vocales de Giovanni Gabrieli en la basílica de San Marcos de Venecia, deja en evidencia el anhelo de colmar todo el espacio. Es una música que no canta al ser sino que busca sustituir al ser. El excesivo aparato de la liturgia traiciona el espíritu de la liturgia originaria de la que derivan todas las liturgias. Es la gloria humana que se interpone entre el cielo y la tierra con el pretexto de dar gloria a Dios (Soubllette 2007: 32).

Conclusiones

Tratándose de un autor tan original y desafiante como lo es Gastón Soubllette, sabemos de los muchos aspectos que la presente investigación no alcanza a cubrir. Por lo pronto, nos atrevemos a señalar como horizonte investigativo la ya mencionada conexión entre Soubllette y Sepúlveda Llanos, o a dejar planteada la interrogante por la cabal consistencia entre los múltiples universos culturales (judeocristiano, taoísta, mapuche, popular chileno) que conviven en la obra de nuestro autor. Nos parece claro, sin embargo, que la pregunta cardinal y global en un abordaje de la obra de Soubllette es la que inquiriere por los alcances finales que presenta en ella el paradigma de la sabiduría, que estudiamos de manera paralela a la redacción del presente artículo, apostando por una próxima publicación. Con todo, esperamos que el trabajo aquí comunicado efectivamente aproxime a una iluminación de las cuestiones puntuales que lo originaron, proponiendo las conclusiones que siguen, y que, como se verá, tienden a confirmar lo vislumbrado en nuestra hipótesis.

Ante todo, debemos decir que música y mito del Paraíso presentan una efectiva relación en Soubllette en la medida que el mito del Paraíso admite más bien su lectura en cuanto mito de la caída. Participando del “saber de salvación”, la música opera en función del antecedente ominoso que requiere de aquella, vale decir, la caída mítica y la consecuente pérdida del Paraíso. Pero no toda música participa de tal saber, sino solo la que se aproxima a lo que aquí llamaremos *música esencial*, de acuerdo con lo que Soubllette (2007: 51) despeja como la “esencia de la música”. Esta, según el autor, no radica en la dimensión artística sino en el puro contemplar-meditar del sujeto como inmersión en lo audible, cuya ubicuidad se identifica con la del sentido del mundo. La música esencial, entonces, admitiría su descripción desde Soubllette como ejercicio de ingreso o reingreso auditivo en el sentido. Desde esta perspectiva, la música nada más que artística comparece posicionada en el trance de contribuir al saber de dominio o al saber de salvación. Si bien toda la música artística occidental participa inexorablemente del saber de dominio —del saber ilustrado—, puede también, conforme al compositor, y aún de manera asintótica, apuntar salvíficamente a una mayor o menor proximidad con el sentido cósmico, siempre en el entendido que la salvación supone la unidad entre este y el sujeto. Mientras más esencial, entonces, la música deviene más *yóguica*, que ya no reductivamente artística. Y, extremada la audición, ni siquiera estética, pues la experiencia del sentido lo es finalmente de un principio metafísico y, por lo tanto, anestético.

La unidad con el sentido del mundo y, aún, la posibilidad de su experiencia estrictamente interna debe entenderse como participación del sujeto en la totalidad. De este modo, la “salvación” o, desde la perspectiva de Scheler, la superación del antagonismo dualista resuelve la dicotomía sujeto-objeto, luego, la partición hombre-naturaleza, sanando escatológicamente al mundo de las consecuencias de la caída. Es entonces cuando puede referirse lo paradisiaco como también trascendente de su terrenalidad originaria, constituyéndose en una realidad que está “dentro” y “fuera”, como el Cristo apócrifo describe al Reino de Dios (De Santos Otero 2005: 372). Se trata aquí, según Soubllette, de “la reserva de un mundo”. Y también de un Paraíso que es “memoria futura o destino” (Soubllette 2007: 11). Debemos insistir, sin embargo, como se

desprende de Scheler, en que la salvación es un acontecimiento *total*. Luego, la redención interna del sujeto es también la del mundo entero. O, dicho de otro modo: la salvación del mundo —la mesiánica *Tikún Olam*—, equivalente a una cabal y siempre terrenal recuperación del Paraíso, pasa, necesariamente, por la salvación personal. La música esencial, como todo yoga, incide así, desde la mayor intimidad, en un acontecimiento determinante en términos ecológicos, vale decir, en la participación humana en el mundo según la condición tanto arqueológica como escatológica de lo humano. Pero se trataría, repetimos, de música *esencial*, que, como dice Soubllette, “canta al ser” sin querer sustituirlo, o sea, sin volverse ídolo ella misma ni tributar a idolatría alguna.

BIBLIOGRAFÍA

AGAMBEN, GIORGIO

2005 *Profanaciones*. Flavia Costa y Edgardo Castro (traductores). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

COLOMBRES, ADOLFO

2013 *Imaginario del Paraíso*. Buenos Aires: Colihue.

DE PALMA, DANIEL (editor)

2006 *Upanisads*. Daniel de Palma (traductor). Madrid: Siruela.

DE SANTOS OTERO, AURELIO (editor)

2005 *Los evangelios apócrifos*. Aurelio de Santos Otero (versión y estudios introductorios). Madrid: BAC.

ELIADE, MIRCEA

2009 *Tratado de historia de las religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado* [1949]. Asunción Medinaveitia (traductora). Madrid: Cristiandad.

JENNI, ERNST Y CLAUS WESTERMANN

1978 *Diccionario teológico manual del Antiguo Testamento*, Tomo I. José Antonio Múgica (traductor). Madrid: Cristiandad.

JUNG, CARL GUSTAV

1949 *Psicología y religión* [1937]. Ilse Teresa Masbach de Bruggger (traductora). Buenos Aires: Paidós.

2014 “Wotan” [1936], *Civilización en transición*, Obra Completa, vol. 10. Carlos Martín Ramírez (traductor). Madrid: Trotta.

2018 “Sobre la sincronicidad” [1952], *Escritos sobre espiritualidad y trascendencia*. Brigitte Dorst (editora). Dolores Ábalos (traductora). Madrid: Trotta.

2019 *El secreto de la flor de oro* [1929]. Roberto Pope (traductor). Barcelona: Paidós.

KANT, IMMANUEL

2003 *Crítica del discernimiento* [1790]. Roberto R. Aramayo y Salvador Mas (editores y traductores). Madrid: Antonio Machado Libros.

LAO TSÉ

1990 *Libro del Tao y de su virtud* [ca. 500 a. C.]. Gastón Soublette (versión y comentarios). Santiago de Chile: Cuatro Vientos.

MAIMÓNIDES

1994 *Guía de perplejos* [ca. 1190]. David Gonzalo Maeso (editor y traductor). Madrid: Trotta.

NIETZSCHE, FRIEDRICH

2018 *Así hablaba Zaratustra* [1892]. Alaric Dukass (traductor). Madrid: Plutón.

OYARZÚN, PABLO

2013 “Categorías estéticas”, *Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía*. David Sobrevilla y Ramón Xirau (editores). Vol. XXV. Madrid: Trotta, pp. 67-100.

PÉREZ FERNÁNDEZ, MIGUEL (editor)

1984 *Los capítulos de Rabí Eliezer* [1514, 1ª edición]. Miguel Pérez Fernández (versión crítica). Valencia: Institución San Jerónimo, Biblioteca Midrásica.

SCHELER, MAX

1960 *El saber y la cultura* [1925]. José Gómez de la Serna (traductor). Santiago de Chile: Universitaria.

SCHNEIDER, MARIUS

2010 *El origen musical de los animales símbolos en la mitología y la escultura antiguas* [1946]. Madrid: Siruela.

SEPÚLVEDA LLANOS, FIDEL

2015 *Arte-Vida*. Santiago de Chile: Liberalia.

SOUBLETTE ASMUSSEN, GASTÓN

1978 *Anales de primavera y otoño*. Santiago de Chile: Nueva Universidad.

1982 “Arte y naturaleza”, *AISTHESIS: Revista chilena de investigaciones estéticas*, 14 (diciembre), pp. 119-123.

2005 *Mahler: Música para las personas*. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, Instituto de Estética.

2006a *Rostro de hombre*. Santiago de Chile: Ediciones UC.

2006b “Meditación y oración”, *Dedal de Oro*, 36. Disponible en https://dedaldeoro.cl/ed31-creerpensar_meditacion_oracion.htm [acceso: 31 de mayo de 2023].

2007 *La poética del acontecer*. Santiago de Chile: Universitaria.

2009 *Sabiduría chilena de tradición oral (Refranes)*. Santiago de Chile: Ediciones UC.

2011a *Conversaciones con Cristian Warnken*. Santiago de Chile: BHP Billiton.

2011b *La cara oculta del cine*. Santiago de Chile: Ediciones UC.

2016 *El Cristo preexistente*. Santiago de Chile: Ediciones UC.

2020 *Manifiesto. Peligros y oportunidades de la megacrisis*. Santiago de Chile: Ediciones UC.

2023 *Ventura y desgracia del Homo Sapiens*. Santiago de Chile: Ediciones UC.

UBIETA, JOSÉ ÁNGEL (director)

1999 *Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Desclée de Brouwer.

VALDEBENITO, LORENA

2011 “Diálogo con Gastón Soublette: Una poética del acontecer en torno a la música”, *Neuma (Talca)*, IV/1 (junio), pp. 121-137.

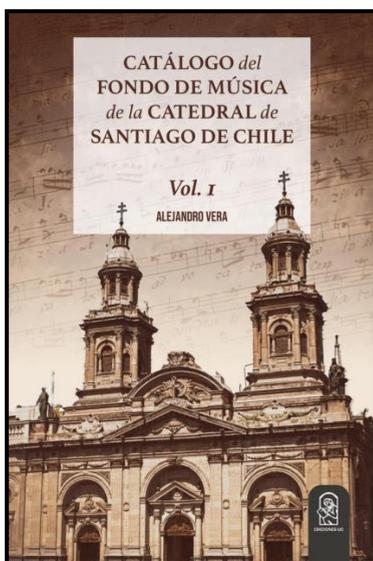
RESEÑAS DE PUBLICACIONES

Vera, Alejandro. *Catálogo del fondo de música de la Catedral de Santiago de Chile*. 2 vols. Santiago de Chile, Universidad Católica de Chile, 2024. EPUB.

La música era un elemento fundamental de la liturgia, pues articulaba y daba brillo a las ceremonias religiosas. Por ello las instituciones eclesiásticas tuvieron durante siglos cantantes e instrumentistas a su servicio, dirigidos por un maestro de capilla que, además, tenía la obligación de componer la música necesaria para el culto y presentar obras de nueva creación, especialmente en las festividades destacadas. La producción de estos maestros pasaba a propiedad de la institución, que además veía aumentado este patrimonio con piezas que llegaban por otros medios, como donaciones, compras o copias de autores foráneos. Así, las instituciones eclesiásticas han generado y acumulado importantes fondos musicales.

Mientras esta música estuvo en uso, fue custodiada por los maestros en su casa o en alguna dependencia del templo, clasificada y ordenada según las necesidades litúrgicas, como consta en los inventarios que realizaban aquellos profesionales y que entregaban a sus sucesores junto con los fondos existentes. Posteriormente, algunos cambios en la normativa, como los que introdujo el *Motu proprio* de Pío X (1903), retiraron de los atriles las piezas que no se ajustaban a la nueva estética. Al perder su función litúrgica, esas piezas se convirtieron en patrimonio histórico y objeto de investigación de músicos y musicólogos. Entonces surgió la necesidad de organizar y catalogar esta música para facilitar tanto su estudio como su conservación, y se introdujeron nuevos criterios, como la ordenación alfabética por autores, que, en muchos casos, alteraron la organización inicial de estos acervos. Así nacieron las primeras catalogaciones de la música en los templos, las que inicialmente eran poco más que inventarios. Paulatinamente estos catálogos introdujeron características de las obras y datos de los principales compositores, en especial de los maestros que trabajaron para la propia institución.

En España destacaron en la segunda mitad del siglo XX las contribuciones de José López-Calo (1922-2020), un pionero de la catalogación de archivos musicales eclesiásticos que estudió los fondos de numerosas catedrales españolas y realizó en sus últimas publicaciones los incipits musicales en soporte informático. Sus catálogos, fácilmente localizables y que no citamos



específicamente por no alargar esta reseña, han sentado muchas bases y son una referencia para posteriores estudiosos, compartan o no su forma de trabajar. El mismo López-Calo (1989, citado en Ezquerro 2022: 53) sintetizaba el estado de la cuestión en su presentación durante las *Jornadas Metodológicas de catalogación de fondos musicales de la Iglesia Católica en Andalucía*, las que tuvieron lugar en Granada en 1988, cuyo contenido vio la luz en 1989 y han dado lugar a varios catálogos, los que están disponibles en la web del Centro de Documentación Musical de Andalucía. Años más tarde, en 2005, el mismo autor realizó un interesante resumen durante un congreso de la Asociación de Archiveros de la Iglesia en España que se celebró en Santander, cuyos resultados se publicaron posteriormente (López-Calo 2008: 403-435).

En Salamanca se han realizado trabajos posteriores en torno al archivo musical catedralicio (Montero 2011) y al de la capilla universitaria (García-Bernalt 2013), que presentan explicaciones acerca de la música y los compositores de la institución correspondiente; el primero de estos casos presenta imágenes digitalizadas de los incipits musicales y el segundo los incluye en soporte informático. Recientemente, se ha publicado el *Catálogo de música del archivo de la Catedral de Toledo: fondo moderno (1600-1930)* que, además de presentar la propia catalogación, es un verdadero manual de música catedralicia, como compendio de la historia musical de la Catedral Primada y la función de sus maestros de capilla, además de la clasificación y catalogación de los fondos (Martínez Gil y Ríos 2022). Esta publicación combina imágenes digitalizadas de algunos incipits e imágenes informáticas, según las características de los documentos.

Los fondos musicales religiosos de Latinoamérica han suscitado el interés de musicólogos tan destacados como Robert Stevenson y, aunque no pretendemos ser exhaustivos, citaremos algunos casos como ejemplo. Samuel Claro Valdés y José Ignacio Perdomo Escobar catalogaron en los años setenta del pasado siglo la música de las catedrales de Santiago de Chile y Bogotá respectivamente.

México destaca por una intensa actividad en este campo; Aurelio Tello (1990) publicó el *Catálogo del Archivo Musical de la Catedral de Oaxaca* (México), donde inserta unos capítulos preliminares acerca del estado de la cuestión de la investigación musical en aquella catedral, los fondos del archivo y las características de los manuscritos. Finaliza con el catálogo de obras, en el que emplea pocos campos, con los incipits musicales trazados a mano. También en Oaxaca, ya en el siglo XXI, John Lazos y su equipo (Lazos *et al.* 2013) abordaron varios acervos en dos parroquias de la localidad y, más tarde, Krutistskaya y Calderón (2017) catalogaron el repertorio de villancicos y cantadas de la Arquidiócesis de Antequera Oaxaca, presentando en este último estudio imágenes digitalizadas de los *incipit* musicales. Mientras tanto, un prestigioso equipo interdisciplinar de la Universidad Autónoma de México (UNAM) comenzaba a publicar en varios tomos los resultados de un ambicioso trabajo de catalogación de la música de la Catedral de México, dentro del proyecto Musicat, con la colaboración del Cabildo Catedral Metropolitano y la asociación Apoyo al Desarrollo de Archivo y Bibliotecas (Enríquez *et al.* 2014 y ss).

Un caso especialmente interesante es el de Brasil, donde a partir de 1990 se ha avanzado en el estudio de estos legados, como ha explicado recientemente el profesor Paulo Castagna. Esta investigación se ha extendido tanto a los acervos de capitales como Río de Janeiro o São Paulo, como a los de localidades más pequeñas con un avance metodológico a medida que progresan estas investigaciones. Reseña Castagna la intensa labor de musicólogos como Fernando Lacerda, que ha recorrido y continúa recorriendo numerosos archivos, junto con el trabajo de otros investigadores que también menciona, además de sus propias contribuciones (Castagna 2023: 28).

En Chile, como indican varios investigadores (entre los que se encuentra Alejandro Vera), Robert Stevenson y Claro Valdés han sido pioneros y fundamentales en este campo, de ahí el valor de los fondos personales de ambos, que estudia Laura Fahrenkrog (2018). La edición de Claro Valdés acerca de la Catedral de Santiago era ya una verdadera catalogación, pero no incluía todas las fuentes y sus criterios están ampliamente superados en el momento actual, además de que faltan algunos campos como los incipits musicales, esenciales para identificar

claramente las obras. De ahí la necesidad de publicar el catálogo que nos ocupa, fruto de una intensa labor que Vera ha realizado durante más de diez años, estudiando y analizando en profundidad la vida musical de este importante templo y los fondos resultantes de la misma. Para esto ha contado con la financiación de varios proyectos y ha aportado mucho trabajo altruista en colaboración con distintas personas y entidades a las que se muestra agradecido. Estas bases, el rigor de la obra y de las referencias citadas a lo largo del mismo anticipan la calidad del trabajo que tenemos delante.

Como en algunos catálogos recientes, encontramos en su “estudio preliminar” una breve presentación de las características del fondo estudiado que, según explica Vera, es “el único repositorio en Chile que conserva un corpus apreciable de música del periodo colonial” (p. 12). De esta forma, Vera realiza una breve historia del contexto musical de la catedral en relación con el perfil de la institución, las características de su capilla y el contenido de su acervo, sin extenderse en los temas tratados en trabajos previos, cuyas referencias va citando en todo momento. Junto con estos detalles, avanza algunos datos de las piezas y de los maestros cuyas obras están presentes en el archivo, de forma breve y concisa, lo que encuentro particularmente eficaz e interesante. Resulta curioso que no existan en el archivo ejemplares frecuentes en otros templos, como libros de polifonía renacentista o cantorales gregorianos de la época, ni tampoco villancicos tempranos, aunque este templo guarda copias posteriores, villancicos tardíos y otros fondos y colecciones de interés.

Centrándose ya en el objeto de la edición, el estudio presenta el estado de la cuestión previa a esta catalogación y establece varias categorías de piezas: las *obras sueltas* y *colecciones*, según contengan sus fuentes respectivamente una o varias piezas, *tratados* (obras teóricas destinadas a profesionales) y *métodos* (obras de menores dimensiones y profundidad, que incluyen repertorio y están destinadas a aficionados), además de *volúmenes facticios*, que contienen agrupaciones de piezas de varios autores, y *fragmentos* en el caso de obras incompletas. Vera explica estos términos y presenta abundantes datos en forma de tablas, como la proporción de cada una de las categorías en el fondo total del archivo, la cantidad de fuentes de cada clase conservadas de cada época, o la proporción de repertorio sacro, secular y dudoso, de música vocal o instrumental, los idiomas en que están los textos, los géneros musicales más representados, las advocaciones y festividades para las que se compusieron las obras y los compositores más representados, explicando en cada caso los resultados obtenidos. Tenemos así una interesante radiografía del fondo y la antigua vida musical de la catedral. A continuación, dedica un novedoso espacio a los copistas, el que considero de gran utilidad y del que otros catálogos apenas se ocupan. Con un minucioso rastreo de caligrafías, Vera ha identificado la escritura de músicos que trabajaron en la catedral y de otros externos a ella, estableciendo comparaciones incluso con obras de otros templos y presenta varias imágenes como ejemplo. Esta cuestión le permite establecer hipótesis acerca de la circulación y datación de algunas fuentes.

Después de toda la información a que hacemos referencia y de la relación de la bibliografía citada, comienza la catalogación propiamente dicha, según la clasificación de obras establecida más arriba, algo que me resulta complicado y que yo no habría utilizado, como explico más abajo. El primer volumen se completa con la catalogación de las *obras sueltas*, siguiendo el orden alfabético de autores y dentro del mismo el de primeros versos o títulos, mientras que el segundo se ocupa de las colecciones, tratados y métodos, fragmentos y volúmenes facticios. Ambos tomos concluyen con siete interesantes índices, el primero según la advocación, el segundo de copistas, el tercero de géneros musicales, el cuarto es un índice onomástico, el quinto de títulos y primeros versos, el sexto de concordancias entre obras y *contrafacta* y un séptimo índice de equivalencias entre signaturas y obras sueltas del catálogo. Todos ellos facilitan enormemente las búsquedas y constituyen un acierto.

Respecto de los criterios de catalogación, creo que haber cambiado las signaturas habría sido más útil que mantenerse ligado a las que estableció Claro Valdés, las que indudablemente hay que tener en cuenta, pues han sido la referencia de varios autores. La cuestión del cambio no ofrece problemas si se establecen en el archivo documentos internos con las correspondientes

equivalencias y se inserta en cada ficha un campo para la signatura antigua y otro para la actual. La nueva atribución a veces traería consigo cambios en la ubicación física de los documentos, pero esto no sería un problema si estas circunstancias quedan claramente referenciadas y permitiría la armonización de signaturas con las de las obras que no fueron catalogadas por Claro Valdés y constan ya en la publicación de Vera. Cuando hay varias fuentes de una misma obra, estamos de acuerdo en que deben mantenerse separadas, con su propia signatura y situación correspondiente en el archivo y cada una con su propia ficha, haciendo constar esta circunstancia en su descripción. Una excepción sería la de reunir partes del mismo ejemplar (igual copista, fecha y características) que se encuentran aisladas y se completan unas con otras, cuya separación sea evidente que se debe a un posible extravío o error en tratamientos anteriores.

En el caso de piezas integrantes de colecciones, evidentemente no se deben separar físicamente en ningún caso, pero sí se puede hacer una “separación intelectual”. A diferencia del criterio aquí expuesto en que cada colección aparece descrita en la misma entrada del catálogo y sin mostrar los incipits musicales individuales, lo más operativo y sencillo para el lector habría sido, como hacen otros trabajos, asignar a sus componentes una signatura común añadiendo en cada caso las letras a, b, c... o los números -1, -2, -3..., y que cada pieza ocupe en el catálogo el lugar que le corresponde según sus características: autor, género, advocación, etc., haciendo constar en un campo de “unidades relacionadas” la circunstancia que las une al resto de integrantes de la colección. Esto permitiría no perder esta información ni dejar de mostrar sus incipits. Estos mismos razonamientos valdrían para los volúmenes facticios. En cuanto a la idea de tratar de igual forma a las obras manuscritas e impresas, creo que en algunos casos hay que establecer diferencias, pues algunas publicaciones impresas relativamente modernas, de las cuales existió una determinada tirada y donde consta editorial, fecha y otros datos de su edición, tienen un gran interés, pero habría que considerarlas material de biblioteca, más que de archivo.

El catálogo sigue en todos los casos el orden alfabético de autores con los campos de cada ficha habituales en estos trabajos como título, autor, fecha, estado de conservación, advocación, etc., con un acierto en considerar la “armadura inicial” en lugar de la tonalidad, pues no todas las piezas son tonales, así como indicar la “datación aproximada” en el caso de que no figure la fecha, aspecto útil para el lector. Otro acierto es normalizar el nombre del autor e incluir también el que figura en la fuente, así como normalizar los primeros versos de las obras para facilitar las búsquedas. Sin embargo, establecer dos partes en una ficha, la primera con contenido general y la segunda detallando las fuentes de la pieza puede confundir al lector pues, como indicaba en el caso de las colecciones, considero más útil catalogar independientemente cada ejemplar y hacer constar la existencia del resto de fuentes en un campo de “unidades relacionadas”, donde podría también señalarse su existencia en otros archivos en el caso de que se conozca esta circunstancia. En una lógica ordenación del catálogo (autores, primeros versos...) estas fuentes irían seguidas, cada una con su propia signatura y su incipit musical.

En cuanto a la realización informática de los incipits, preferiría una imagen digital de cada uno de ellos, que daría más información acerca de detalles como el copista, y evitaría posibles errores de transcripción, aunque tiene el inconveniente de que si hay más de una fuente de la misma pieza habría que insertar todos los incipits. Volviendo al trabajo de Vera, considero muy útil la inclusión, en determinadas piezas, de los comienzos de una parte instrumental y otra vocal, aunque en el caso del instrumento tomaría el de la parte más aguda en lugar del acompañamiento, que ciertamente es una parte esencial, pero parece identificar menos a la pieza que la melodía del violín, por ejemplo, en el caso de que este intervenga en la obra.

En resumen, a pesar de que difirió en algunos criterios de catalogación, como queda expresado más arriba, creo que estamos ante un importante trabajo de investigación lleno de rigor y calidad en cada una de sus páginas. Felicito desde aquí a Alejandro Vera y a sus colaboradores por haber abordado una labor muchas veces ingrata y complicada, y le agradezco haber puesto a disposición de músicos y musicólogos una herramienta fundamental para conocer la actividad musical de la Catedral de Santiago y establecer así sus posibles relaciones

con otros templos de ambos lados del Atlántico. Y hago extensiva la felicitación a la Pontificia Universidad Católica de Chile por sacar adelante esta publicación. Si a todo esto añadimos que el *Catálogo* es descargable de forma gratuita, se asegura su merecida difusión y no se puede pedir un regalo mejor.

Josefa Montero García
Catedral de Salamanca. Centro de Estudios Bejaranos, España
pepam@me.com

BIBLIOGRAFÍA

CASTAGNA, PAULO

2023 “Archivos musicales brasileños: breve diagnóstico”, *Papeles que suenan. Mesa redonda. El tratamiento de los fondos documentales de música durante el último quindenio*. Josefa Montero García, Pedro José Gómez González y Raúl Vicente Baz (coordinadores de edición). Salamanca: Catedral de Salamanca, pp. 27-31.

ENRÍQUEZ RUBIO, LUCERO, DREW EDWARD DAVIES, ANALÍA CHERŃAVSKY Y CAROLINA SACRISTÁN RAMÍREZ

2019 *Catálogo de obras de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México. Vol. I. Villancicos y cantadas (2014), Vol. II. Visperas, antífonas, salmos, cánticos y versos instrumentales (2015), Vol. III. Matines, oficios de difuntos, series de responsorios, invitatorios, lecciones y responsorios individuales (2019)*. México D. F.: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.

EZQUERRO ESTEBAN, ANTONIO

2022 “El trabajo de descripción de archivos musicales de la Iglesia en España: puntualizaciones históricas y una mirada a las experiencias en los fondos correspondientes a los territorios de la antigua Corona de Aragón”. *Una vida descubriendo la música en las catedrales. Homenaje al musicólogo P. José López Calo S. J. desde los archivos de la Iglesia*. Josefa Montero García, Pedro José Gómez González y Raúl Vicente Baz (coordinadores de edición). Salamanca: Catedral de Salamanca, pp. 53-92.

FAHRENKROG, LAURA

2018 “Robert Stevenson, Samuel Claro Valdés y la realización del primer catálogo de música de la Catedral de Santiago de Chile”, *Resonancias*, XXII/43, pp. 181-191.

GARCÍA-BERNALT ALONSO, BERNARDO

2013 *Catálogo del archivo de música de la capilla de la Universidad de Salamanca*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2013.

KRUTISTSKAYA, ANASTASIA Y EDGAR ALEJANDRO CALDERÓN ALCÁNTAR

2017 *Repertorio de villancicos y cantadas del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Antequera Oaxaca (cajas 49 y 58)*. Morelia: UNAM, ENES.

LAZOS, JOHN G., PERLA JIMÉNEZ SANTOS, ALEJANDRA HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, LETICIA MARTÍNEZ PÉREZ Y SERGIO NAVARRETE (COORD.)

2013 *Catálogos de los acervos musicales de las parroquias de Santiago Chazumba y de San Cristóbal de Suchixtlahuaca, en la sierra Mixteca de Oaxaca*. Fráncfort del Meno: RISM.

LÓPEZ-CALO, JOSÉ

1989 “Clasificación y catalogación de los archivos musicales españoles”, *Jornadas metodológicas de catalogación de fondos musicales de la Iglesia Católica en Andalucía, Granada, 18 y 19 de noviembre de 1988*. Xoan Carreira (coordinador). Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, pp. 17-51.

2008 “La catalogación de los archivos musicales de la Iglesia en España. Logros, revisión y perspectivas para el futuro”, *Memoria Ecclesiae*, XXXI, pp. 403-435.

MARTÍNEZ GIL, CARLOS Y MIGUEL ÁNGEL RÍOS

2022 *Catálogo de música del archivo de la Catedral de Toledo: fondo moderno (1600-1930)*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

MONTERO GARCÍA, JOSEFA (DIR.)

2011 *Catálogo de los fondos musicales del Archivo Catedral de Salamanca*. Salamanca: Catedral de Salamanca.

TELLO, ARTURO

1990 *Archivo Musical de la Catedral de Oaxaca. Catálogo*. México D. F.: CENIDIM.

Javier Marín-López, Montserrat Capelán y Paulo Castagna (eds.). *Músicas iberoamericanas interconectadas, caminos, circuitos y redes*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, Ediciones de Iberoamericana 148, 2023. 648 pp. Acceso a texto completo: <https://www.iberoamericana-vervuert.es/FichaLibro.aspx?P1=230405>

Músicas iberoamericanas interconectadas, caminos, circuitos y redes es un libro que, como su nombre lo indica, se enfoca en el estudio de las redes transnacionales de intercambio musical entre el continente americano y la península ibérica. Los 25 capítulos que contiene exploran las conexiones que se establecen desde el siglo XV hasta la actualidad y ofrece la oportunidad de examinar la circulación de músicos, instrumentos y repertorios como un todo interrelacionado, así como de comprender las ideologías, prácticas musicales e instituciones que facilitaron estos intercambios tanto a nivel macro, así como a nivel micro en los casos específicos estudiados. La propuesta de un texto con estas características se generó a partir del III Congreso de la Comisión de Trabajo “Música y Estudios Americanos” de la Sociedad Española de Musicología (MUSAM / SEdeM), realizado en Santiago de Compostela en octubre de 2021¹. Sin embargo, la selección de los trabajos que conforman este extenso volumen requirió de una pequeña revisión por parte de sus autores para desarrollar y ampliar sus escritos.

El contenido del libro se organiza en cinco grandes bloques ordenados cronológicamente, antecedidos por un estudio liminar de la mano de Leonardo Waisman. En dicho trabajo, siguiendo la misma línea de sus investigaciones anteriores, Waisman hace un concienzudo análisis cuantitativo y cualitativo de la bibliografía producida en las últimas décadas acerca de música colonial en el continente, arrojando interesantes datos respecto de los temas y autores que han acaparado la atención de los investigadores, no sin echar de menos la publicación de partituras con la debida edición crítica. Su escrito también abre el debate en torno a las prácticas



¹ También son resultado de las actividades de la Comisión MUSAM / SEdeM otros dos títulos: Marín-López 2020 y Eli Rodríguez, Marín-López y Vega Pichaco 2021.

performativas de las agrupaciones que se especializan en la interpretación de la música barroca latinoamericana, más cercanas al reduccionista “Latin Baroque” euro-norteamericano, que al reconocimiento de la diversidad y riqueza de las tradiciones musicales del continente.

El primer bloque, *Redes trasatlánticas en el mundo colonial*, está integrado por cinco capítulos que abarcan los siglos XV al XVIII: un estudio acerca de la circulación de objetos sonoros entre España y el Virreinato del Río de la Plata (Álvaro Mota Medina), la caracterización de cuatro villancicos de gallego que se encuentran en la catedral de Guatemala (Javier Gándara Feijóo), las particularidades del funcionamiento de la capilla de música de Nuestra Señora del Monserrate en La Habana, (Margarita Pearce Pérez), una propuesta de recreación/recomposición de la primera ópera portuguesa de Antonio José Da Silva basada en el estudio de las prácticas performativas y en el repertorio del teatro musical portugués del siglo XVIII (David Cranmer), y un llamado de atención para que las representaciones rituales de conquista en la música hispánica sean estudiadas con un enfoque interdisciplinar (José Benjamín González Gomis). Particularmente interesante es el trabajo de Álvaro Mota Medina, acertadamente titulado “Música que navega” (p. 57), pues, basándose en la revisión de fuentes primarias tanto en España como en América, consigue establecer relevantes conclusiones acerca de las prácticas musicales en el territorio de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX. El minucioso análisis de los datos obtenidos le permite afirmar que la apertura comercial desde otros puertos españoles distintos a Cádiz aumentó considerablemente la circulación y consumo de partituras y de instrumentos con sus repuestos y partes hacia América. Su estudio complementa otros similares enfocados en el intercambio comercial entre España y la América hispana, tema que ha arrojado luces pertinentes a las rutas y redes que se fueron estableciendo a lo largo del tiempo y que sigue abriendo nuevas perspectivas relacionadas con las variaciones en los repertorios y en las influencias estilísticas musicales.

Circuitos y tournées iberoamericanas en el “largo” siglo XIX es el título del segundo bloque del libro. Explora, a partir del análisis de cinco casos de estudio puntuales, las redes y circuitos de artistas y empresarios que se fueron conformando en el continente a lo largo del siglo XIX y que permitieron la movilidad de compañías y solistas internamente y también en, desde y hacia la península ibérica. Dos de los capítulos examinan la acogida de la zarzuela española tanto en Portugal (Pilar Nicolás Martínez) como en Argentina y Uruguay (Nuria Blanco Álvarez). Algunos aspectos llaman la atención en estos trabajos. En primer lugar, la traducción al portugués de las zarzuelas españolas más exitosas con la consecuente creación de un repertorio en ese idioma. En segundo lugar, la buena rentabilidad que representó para las compañías de zarzuela españolas la organización de giras por América, incluso en momentos en los que el género estaba en crisis en España. Los tres capítulos restantes de este segundo bloque examinan las condiciones que permitieron el surgimiento y proyección de importantes músicos brasileños de finales del XIX y comienzos del XX. El primero de ellos es el compositor Carlos Gomes (1863-1896), autor de la ópera *Il Guarany*. Luterio Rodrigues, a partir de una revisión histórica del desarrollo del género en el Brasil Imperial, contextualiza las condiciones político-económicas que propiciaron el desarrollo de una ópera nacional. Por su parte, Suely Campos Franco y Juliana Coelho de Mello Menezes estudian las trayectorias de dos grandes virtuosos: el pianista Arthur Napoleão (1843-1925) y el violonchelista Frederico Nascimento (1852-1924). En ambos trabajos se evidencia la importancia de la revisión de las fuentes hemerográficas para la reconstrucción del itinerario de los artistas, el conocimiento de los repertorios que seleccionaron para sus conciertos, así como la acogida y repercusión de sus propuestas.

El tercer bloque del libro se titula *Trayectorias transnacionales e imaginarios colectivos en el siglo XX*. Aquí, al igual que en el bloque anterior, se incluyen también cinco capítulos. Dos de ellos exploran la actividad de artistas que trascendieron las fronteras construyendo trayectorias transnacionales permeadas por factores políticos, sociales, culturales y de género, así como por las dinámicas de poder y las construcciones identitarias propias de cada contexto: La Meri (1899-1988), nacida en Kentucky, quien llevó su espectáculo de danza española a los teatros iberoamericanos y europeos (Judith Helvia García Martín), y Olga Prager Coelho (1909-2008),

cantante y guitarrista brasileña cuya exitosa carrera abarcó cuatro continentes en una época signada por el surgimiento de la radio como medio de difusión masiva y de políticas gubernamentales que fomentaron el desarrollo del arte nacional (Marcia Taborda). Los capítulos escritos por Alicia Pajón Fernández e Iván César Morales Flores se centran en dos revistas musicales: *Pelo* en Argentina y *Ritmo* en España, respectivamente. Por medio de los artículos y ensayos publicados en las mismas, Pajón Fernández muestra cómo fue percibido el rock español en Argentina, y Morales Flores compara cómo fue visto el movimiento musical cubano de las últimas décadas del siglo XX, tanto desde los ojos de dos de sus reporteros internacionales, como desde el ángulo de dos divulgadores oficiales de la política gubernamental de Cuba. En ambos casos, se evidencia cómo las publicaciones actuaron como agentes constructores del discurso y, en el caso particular de Cuba, reforzaron el proyecto político y social de la revolución. El último capítulo de este tercer bloque está escrito por Susana de la Cruz Rodríguez y se centra en la figura del gaitero Eduardo Lorenzo Durán (1911-2003), hijo de inmigrantes gallegos nacido en La Habana, quien desarrolló su carrera a medio camino entre Cuba y España. El estudio de su trayectoria y de las condiciones políticas que debió afrontar en un periodo en el cual todo aquello que representara el antiguo régimen debía descartarse, lo convierten en “un ejemplo vivo de la historia de mezclas, característica de un continente fundido de múltiples esencias” (p. 405).

El cuarto y penúltimo de los bloques del libro, *Caminos en la creación académica contemporánea*, agrupa cinco artículos acerca de compositores del siglo XX que, de alguna manera, conectan España y Portugal con América. El brasileño Hekel Tavares (1896-1969) es abordado por Barbara Mayer, quien reconstruye su trayectoria vital a partir de entrevistas a su hijo y de la revisión del archivo del Instituto Moreira Salles en Río de Janeiro. Su interés por demostrar la presencia de elementos indígenas y africanos en sus obras es un buen punto de partida para estudiar más a fondo la obra de este interesante compositor, quien se vio opacado por la figura de su contemporáneo Heitor Villalobos (1887-1959). Por su parte, las obras de los mexicanos Blas Galindo (1910-1993) y Mario Lavista (1943-2021) son el foco de los trabajos de Alfonso Pérez Sánchez y de Ana R. Alonso-Minutti, respectivamente. En el primer caso, a partir de la revisión de la obra *Siete piezas para piano* (1952), Pérez Sánchez, además de buscar establecer vínculos entre Blas Galindo y la estética nacionalista, ofrece un análisis técnico-expresivo de la composición desde el punto de vista de la interpretación pianística. Por su lado, Alonso-Minutti propone descubrir y comprender las redes intertextuales² tejidas alrededor de dos obras sacras de Lavista: *Cristo de San Juan de la Cruz* (*Tropo para Salvador Dalí*) (2003-2004) y *Requiem de Tlatelolco* (2018). Una propuesta analítica interesante que abre nuevas posibilidades frente a la obra de este compositor mexicano. Carlos Villar-Taboada dedica su trabajo a Rodolfo Halffter (1900-1987), compositor español exilado en México. Se plantea hacer un análisis de las composiciones escritas en México que utilizan el dodecafonismo. Para ello, hace una propuesta metodológica novedosa “porque concilia dos tendencias aparentemente contradictorias y todavía con un uso relativamente reducido: la teoría armónica atonal y dodecafónica, como análisis estructural, y la teoría de los tópicos, como método para el análisis semiótico” (p. 463). El último artículo de este cuarto bloque está escrito por el compositor Manuel J. Ceide, quien, con carácter retrospectivo, explica el proceso creativo de su obra *Radicalia* (2004), a la que considera pilar fundamental de su propuesta estética para el proyecto Álea 21 que actualmente desarrolla en Puerto Rico. Ceide repasa aspectos de la partitura que reafirman su carácter innovador y subversivo en cuanto a forma, estructura y lenguaje tonal, así como los autores que marcaron la pauta a seguir. No deja de ser interesante que el propio compositor explique lo que lo motivó a escribir una obra, así como la metodología que siguió y las modificaciones que fue haciendo.

² “El término intertextualidad generalmente se refiere a la ubicación en una obra de “citas musicales, las alusiones y los préstamos presentes ...” (p. 488). En el caso de la obra de Lavista, también puede haber intertextualidad entre su música y otras artes como la literatura o la pintura, o también entre sus mismas obras.

Grabación de repertorios iberoamericanos: itinerarios de ida y vuelta es el nombre del quinto y último bloque del libro. Los cuatro capítulos que lo conforman exploran cómo el artista latinoamericano es capaz de adaptarse e integrarse a los mercados culturales extranjeros por medio de grabaciones. Juan Carlos Poveda aborda el tema a partir de la representación de lo latino en el cine de Hollywood. Tomó como ejemplo la película *The Cuban Love Song* (1931), que contó con la participación de Ernesto Lecuona y la Orquesta Hermanos Palau, para ejemplificar cómo las audiencias cubanas y latinoamericanas recibieron estas representaciones, y a su vez cómo estas recepciones influyeron en las relaciones diplomáticas y en la construcción de identidades nacionales. Por su parte, Mirta Marcela González Barroso seleccionó un cancionero español para ejemplificar las relaciones culturales entre Argentina y España: el *Canciones del tiempo de Maricastaña* (1958), grabado por dos cantautoras argentinas, María Elena Walsh (1930-2011) y Leda Valladares (1919-2012). Dos de las canciones allí contenidas le sirven para dar cuenta de la circulación de este repertorio en América y dentro de España, así como de las adaptaciones, cambios, modificaciones, cortes e incorporaciones de las que fueron objeto en cada región. El binomio artístico conformado por Nacha Guevara (n. 1940) y Alberto Favero (n. 1944) es el caso de estudio abordado por Rosalía Castro Pérez, quien se enfoca en dos de sus primeros discos, *Nacha de noche* y *Amor de ciudad grande*, para analizar la recepción de sus propuestas en España, resaltando las diferencias entre ambos trabajos. Por último, y para cerrar el libro, Andrea Bolado Sánchez estudia al cantautor y guitarrista argentino Roque Narvaja (Mario Roque Fernández Narvaja, n. 1951), quien se exiló en España en 1977 durante la dictadura militar. Bolado Sánchez analiza sus dos primeras producciones discográficas, *Quién...* (1978) y *Un amante de cartón* (1981), para demostrar que Narvaja logra mantener una dualidad en su producción musical: por un lado, canciones adaptadas al público español, y por otro, canciones que conservan elementos de su origen argentino. Este proceso de transculturación le permitió a Narvaja integrarse exitosamente en la escena musical española, a pesar de las renuncias y apropiaciones necesarias para adaptarse a su nuevo contexto.

Músicas iberoamericanas interconectadas es un texto esencial que ofrece una visión panorámica de las redes musicales que han tejido el entramado sonoro en Iberoamérica desde la época colonial hasta la actualidad vistas como un conjunto interrelacionado. Los 25 capítulos que lo conforman dan cuenta de la música que circuló, se transformó y se hibridó para constituirse en pilar fundamental en la construcción de identidades y reflejar los procesos históricos y sociales de la región.

Mariantonia Palacios

Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín (ITM), Colombia

mariantonia.palacios@gmail.com

BIBLIOGRAFÍA

ELI RODRÍGUEZ, VICTORIA, MARÍN-LÓPEZ, JAVIER Y VEGA PICHAGO, BELÉN (EDS.)

2021 *En, desde y hacia las Américas. Música y migraciones transoceánicas*. Madrid: Dykinson, <https://www.dykinson.com/libros/en-desde-y-hacia-las-americas/9788413776712/>.

MARÍN-LÓPEZ, JAVIER (ED.)

2020 *De Nueva España a México. El universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía. <https://dspace.unia.es/handle/10334/5381>.

Diego Vilella. *Cuaderno de Oboe. Ideas, reflexiones y propuestas en torno a la enseñanza inicial del oboe en Chile.* Diego Vilella. Composiciones de Raúl Céspedes y Diego Vilella. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado. 2022. 87 pp.

Cuaderno de Oboe. Ideas, reflexiones y propuestas en torno a la enseñanza inicial del oboe en Chile es un aporte al aprendizaje inicial de este instrumento. El punto de partida de la obra surgió desde una problematización acerca de cómo abordar y resolver diferentes cuestiones técnicas del oboe. Resulta significativo plantear la creación del cuaderno a partir de la experiencia en la enseñanza del oboe del propio autor. Esto, porque avala la propuesta con base en su propia experiencia en la enseñanza del instrumento, ubicando el trabajo en un plano realista y significativo para quienes deseen implementar las propuestas que se encuentran en él.

La obra se enmarca en la línea de lo que han sido diversos cuadernos pedagógicos que, desde 2015, se han publicado en Chile. Su principal propósito ha sido fortalecer los procesos formativos, las prácticas musicales y la apreciación de la música con fines pedagógicos a partir de un trabajo sistemático. Algunos de estos cuadernos son *Los Jaivas y la música latinoamericana* (González y Claro 2015), *Violeta 100 años* (González 2017) y *Orquesta de Cámara de Chile: experiencias musicales para la escuela* (González y Márquez 2021), entre otros.

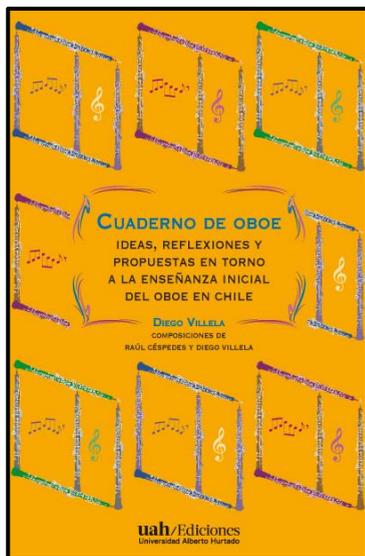
Es destacable el componente investigativo que tiene el *Cuaderno de Oboe*, ya que el autor utilizó el trabajo de campo como técnica de recolección de información. Por medio de diferentes entrevistas a profesoras y profesores de oboe en Chile, pudo constatar y contrastar experiencias e información, logrando así un trabajo fundamentado acerca de la práctica del instrumento.

El cuaderno, en términos formales, tiene doce unidades de aprendizaje, en las que, si bien no se propone un uso de forma progresiva, en cierto modo se advierten elementos que sugieren una noción de esa índole en la enseñanza del instrumento, como lo son las secciones iniciales sobre el sonido, para luego llegar a contenidos de articulación, dinámica, escalas, ligaduras, entre otros. Plantear el cuaderno en unidades de aprendizaje otorga, de este modo, un orden a la estructura del cuaderno en diálogo con la pedagogía del instrumento.

Es notable que las y los intérpretes se interesen por la dimensión didáctica de su instrumento, como ocurre este caso, pues, al mismo tiempo en que se aporta a la mejora de su práctica, se motiva a otros músicos a tener preocupación por hacer de la labor de enseñanza instrumental un trabajo reflexivo, ordenado y profundo. Esto demuestra preocupación por el estudiantado, propiciando un tipo relación de profesor/estudiante comprometida y afectiva.

El *Cuaderno de Oboe*, en su dimensión pedagógica, logra ser didáctico por diferentes razones. Una de ellas es la noción de aprendizaje situado (Lave y Wenger 1991) que se puede apreciar en su enfoque práctico. Una cuestión importante para la didáctica es que el aprendizaje sea situado, es decir, cuando el aprendizaje es “integral e inseparable de la práctica social” (Lave y Wenger 1991: 31). Con relación a lo anterior, el *Cuaderno de Oboe* plantea una enseñanza que parte de lo que podría resultar más conocido por el estudiantado, las músicas populares, hacia lo menos conocido, como podría ser la música académica. El objetivo es lograr la aproximación a un nuevo conocimiento desde la propia experiencia con el saber, desde el propio entorno, desde un imaginario musical que podría ser mucho más conocido.

En ese sentido, el cuaderno es culturalmente situado porque contextualiza la enseñanza del oboe dentro de una estética musical latinoamericana, vinculada con ritmos como el huayno, vals,



tonada, cumbia, *bossa*, entre otros. El diálogo entre un instrumento que es conocido por su práctica en orquestas de música sinfónica y su enseñanza, la que contempla músicas locales, es un interesante cruce intercultural que invita a descentrar los modos de significación musical que tienen ciertos repertorios e instrumentos, los que a veces resultan un tanto estereotipados. Asimismo, hay un cruce cultural interesante con el uso de la guitarra, propuesta en el cuaderno como instrumento de acompañamiento armónico. La guitarra, por ser de uso habitual en el aula y en espacios educativos, hace más cercana la posibilidad de acompañamiento al repertorio.

Otro aspecto pedagógico de interés es la noción de transposición didáctica presente en el enfoque del cuaderno. Esta consiste en el proceso de transformación de un objeto de saber en uno de enseñanza (Chevallard 1985). Con relación a esto, el cuaderno se aproxima a un enfoque de enseñanza en que el conocimiento académico, erudito —en este caso el conocimiento musical especializado—, se transforma, se adapta a un saber apto para su enseñanza a un nivel inicial, haciendo del oboe un instrumento alcanzable, asequible. Así también, el cuaderno aborda cuestiones técnicas complejas de explicar en lenguaje simple, tales como los procesos de inhalación y exhalación y el movimiento del diafragma, la importancia del trabajo del cuerpo, entre otros. Tanto el conocimiento técnico del instrumento como el conocimiento de teoría musical son explicados y abordados de forma sencilla. Una gran aliada en el cuaderno es la reflexión que permite estrechar la brecha tanto del profesor como del estudiante entre el conocimiento de la ejecución del instrumento y su aprendizaje con un tono reflexivo, no categórico ni definitivo. Contrario a eso, invita más bien a probar, a practicar con ejercicios creados para un propósito de aprendizaje específico, a pensar acerca de la práctica del instrumento, identificando cuáles son los desafíos para su enseñanza y de qué formas se puede enfrentar.

Una ventaja del cuaderno es que parte desde la resolución de problemas del propio instrumento, entregando certezas tanto a profesoras y profesores de oboe como a quienes, no siendo oboístas, por alguna razón se enfrentan a la enseñanza del instrumento. En este sentido, expone con bastante detalle la importancia de la caña como generadora del sonido del instrumento y cómo mediante diferentes ejercicios se puede rular y vibrar; cuestión básica, pero primordial, para avanzar en la técnica y la ejecución del repertorio propuesto.

En el cuaderno, el cuerpo es pensado como fuente de conocimiento, lo que constituye una idea clave. La noción de aprendizaje corporeizado dialoga en términos teóricos con el concepto de cognición corporeizada, que ha sido discutida como posibilidad en cuanto estatuto científico (Gibbs 2006, Johnson 2007) y también explorado a nivel musical (Davidson 2007, López-Cano 2005). En el cuaderno aparece la conciencia del cuerpo como una perspectiva de aprendizaje del instrumento, la que abre la posibilidad de su enseñanza desde la experiencia corporal, no desde la imitación, que es una práctica que habitualmente dificulta la traducción sonora del estudiantado. En vez de eso, se apela a la propia conciencia corporal, propiciando la autonomía y confianza en sí mismo.

Otro aspecto que fortalece la dimensión didáctica del cuaderno son las imágenes del texto, ya que son claras, sencillas y directas, su aspecto no pretencioso es dialogante con el estilo de la escritura del libro en su dinámica propositiva y no taxativa. Por último, la ejecución instrumental es un área compleja del conocimiento musical, basada en la tradición del conservatorio que se comprende como un saber especializado al que las y los intérpretes dedican muchos años de estudio. Este saber especializado no necesariamente refleja en los instrumentistas un aprendizaje o uso consciente de los elementos didácticos y pedagógicos para enfrentar el estudio de su instrumento. Por tanto, apreciar la didáctica como un saber también especializado y unirlo de forma ordenada y consistente a la práctica instrumental es el gran aporte de este cuaderno pedagógico.

Lorena Valdebenito Carrasco

*Instituto de Música, Universidad Alberto Hurtado, Chile
lvaldebe@uahurtado.cl*

BIBLIOGRAFÍA

CHEVALLARD, YVES

1985 *La transposición didáctica. Del saber sabido al saber enseñando*. Buenos Aires: Aique.

DAVIDSON, JANE W.

2007 "Qualitative insights into the use of expressive body movement in solo piano performance: a case study approach". *Psychology of Music*, XXXV/3, pp. 381-401.

GIBBS JR., RAYMOND W.

2006 *Embodiment and cognitive science*. Cambridge: Cambridge University Press.

GONZÁLEZ FULLE, BEATRIZ (ED.)

2017 *Violeta Parra 100 años. Cuaderno Pedagógico*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

GONZÁLEZ FULLE, BEATRIZ Y ALEJANDRA CLARO EYZAGUIRRE (EDS.)

2015 *Los Jaivas y la música latinoamericana. Cuaderno Pedagógico*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes-Fundación Los Jaivas.

GONZÁLEZ FULLE, BEATRIZ Y DANIELA MÁRQUEZ COLODRO (EDS.)

2017 *Orquesta de Cámara de Chile: Experiencias musicales para la escuela. Cuaderno Pedagógico*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

JOHNSON, MARK

2007 *The meaning of the body. Aesthetics of human understanding*. Chicago: The University of Chicago Press.

LAVE, JEAN Y ETIENNE WENGER

1991 *Situated learning: Legitimate peripheral participation*. Cambridge: Cambridge University Press.

LÓPEZ CANO, RUBÉN

2005 "Los cuerpos de la música. Introducción al dossier Música, cuerpo y cognición". *TRANS Revista Transcultural de Música*, 9. En <http://www.sibetrans.com/trans/trans9/cano2.htm> [acceso: 17 de agosto de 2024].

RESÚMENES DE TESIS

Aliro Núñez Santibáñez. “Las orquestas latinoamericanas de Chile: Desde la diversidad cultural de América a los cimientos de la Corporación de Orquestas Latinoamericanas de Chile”. Tesis para optar al grado de Magíster en Musicología Latinoamericana. Santiago: Universidad Alberto Hurtado, Facultad de Filosofía y Humanidades, 2024. 184 pp. Directora de tesis: Dra. Daniela Fugellie Videla; Codirector: Dr. Ignacio Soto Silva.

Esta investigación es una aproximación a lo que ha sido el movimiento de orquestas latinoamericanas en Chile, reconociendo y evidenciando las diversas influencias musicales que en él se manifiestan, desde la obra de Violeta Parra hasta la Nueva Canción Chilena, con sus diversas agrupaciones musicales. A partir de este precedente significativo, se han desarrollado, en nuestro país, ensambles y agrupaciones musicales denominadas “orquestas latinoamericanas”, las que han logrado organizarse formalmente por medio de la creación de la Corporación de Orquestas Latinoamericanas de Chile (COLCHI, ex ASOLCHI). Esta institución comparte un repertorio basado en arreglos y composiciones chilenas y latinoamericanas, y la conforman grupos etarios de diversas edades, primordialmente niños, niñas y adolescentes. Es una agrupación que se inició en el sur de Chile y que alberga a quince orquestas con un notable énfasis regional. Desde 2011, fecha en que se dio inicio jurídico a este movimiento, por medio de la autogestión ha impactado en diversas instituciones del país, situándose al margen de las políticas culturales, emanadas del oficialismo. Ha respondido, sin embargo, a una necesidad regional de desarrollo artístico hasta la actualidad.

*Aliro Núñez Santibáñez
Profesor de Educación Musical
Magíster en Musicología Latinoamericana, Universidad Alberto Hurtado, Chile
cuatro73@yahoo.com*

IN MEMORIAM

Millapol Gajardo Acuña

(La Calera, 19 de julio de 1929 – Santiago de Chile, 30 de abril de 2024)

El pasado 30 de abril, a la edad de noventa y cuatro años, dejó este mundo Millapol Gajardo Acuña, o ‘Polo’ como le llamaban sus más cercanos. Un ser humano extraordinario, activo por cerca de siete décadas como instrumentista y profesor, que dejó su huella en numerosas generaciones de músicos chilenos.

Hijo de Justicia Espada Acuña, pionera de la ingeniería civil en Chile, y de Alfredo Gajardo Contreras, Millapol pasó parte de su infancia en Concepción. Más tarde, asentado en Santiago, estudió en el Liceo Alemán y en el Liceo de Aplicación, para luego cursar flauta travesa y percusión en el Conservatorio Nacional de Música.

Entre 1953 y 1960 Millapol se desempeñó como percusionista extra en la Orquesta Sinfónica de Chile, y como flautista en la Orquesta Regional de Viña del Mar. Entre 1960 y 1964 trabajó como primera flauta en la Orquesta Filarmónica de La Serena, además de ejercer la docencia en flauta y teoría musical en esa ciudad. Fue en esta época en La Serena que comenzó a dirigir orquestas de cámara, bajo la guía de Jorge Peña Hen.

La emergente carrera musical de Millapol dio un giro a mediados de los años sesenta cuando, tras recibir una beca del gobierno de la India, viajó en barco a ese país para aprender su rica tradición musical. Se estableció en la ciudad sagrada de Benarés (Varanasi), a orillas del río Ganges, a la que se refirió por el resto de su vida como “su ciudad natal”. Entre 1966 y 1969 realizó en la Universidad de Benarés un diplomado con especialización en *bansuri* (flauta de bambú), *tabla* (percusión) y musicología. A su regreso a Chile, Millapol concentró su vocación musical de manera compartida entre la música clásica occidental y la música clásica indostánica.

En el ámbito de la música occidental, Millapol se desarrolló principalmente como flautista en conjuntos de cámara, además de ocasionales incursiones en la dirección de orquestas. Su devoción por la música de Jean Sibelius le llevó a fundar el Círculo Sibelius de Chile, celebrando sagradamente junto con otros aficionados el cumpleaños del compositor finlandés cada ocho de diciembre.

Millapol impartió clases de flauta travesa, teoría musical, bansuri y tabla. Sus estudiantes le visitaban semanalmente en su antigua casa de la avenida Ricardo Cumming y, desde el año 2000, en la calle Santa Mónica, en el Barrio Brasil de Santiago. Las personas que formó, ya fuera en la tradición musical clásica occidental o en la indostánica, se desarrollaron en una amplia variedad de direcciones artísticas, que incluyen, además de las mencionadas tradiciones, la música folclórica latinoamericana, el flamenco y el jazz fusión.

Como divulgador de la música clásica de la India en Chile, Millapol ofreció conciertos didácticos y de difusión cultural y artística en numerosas instituciones a lo largo del país, actividad que mantuvo hasta el final de su vida¹. También son muy valoradas sus publicaciones de carácter introductorio en la *Revista Musical Chilena* (1970)² y en *Aisthesis* (1974)³. Millapol

¹ Últimas presentaciones de Millapol:

- 19 de agosto de 2023: Concierto en su homenaje, Centro UC de Estudios Asiáticos.
- 06 de octubre de 2023: Presentación en la Corporación Cultural de Las Condes.
- 16 de diciembre de 2023: Presentación en el Centro Cultural Matucana 100.

² Gajardo Acuña, Millapol. 1970. “El Raga Hindú, un mundo en sí mismo”. *Revista Musical Chilena*, XXIV/110, pp. 39–54.

³ Gajardo, Millapol. 1974. “Significado estético del raga hindú”. *AISTHESIS: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, VIII/160-171.

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

Millapol adoptó la práctica de la música indostánica como un modo de vida, una forma profunda de *yoga*, mucho antes que éste último se convirtiera en un producto de consumo masivo en Occidente. Además de la música, Millapol desarrolló una pasión por la naturaleza y los animales. Cultivó las artes plásticas como un ávido aficionado al dibujo y la pintura⁴, así como también la poesía, como autor de haikús.

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

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

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

Pedro Álvarez Muñoz
Músico independiente, Australia
www.pedroalvarez.info

Tomás Thayer Morel
Universidad Austral de Chile, Chile
tomas.thayer@uach.cl

Jaime Soto León

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Eduardo Carrasco Pirard
Profesor Emérito, Universidad de Chile, Chile
educarr@me.com

Jorge Arriagada Cousin

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

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

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

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

Sonatina para octeto de cuerdas de 1970, estrenada en el Festival de Montparnasse en la Cité des Arts, bajo la dirección del director chileno Luis Felipe Orrego. Dichos logros le permitieron acceder a los cargos de profesor de Composición Musical en el Centro Americano de París, de agregado del Ministerio de Asuntos Culturales de Francia para estudiantes becados por el gobierno, y de director y profesor del Taller de Electroacústica. Estos reconocimientos le permitirían un merecido y temprano renombre, no solo en París, uno de los centros musicales de avanzada más importantes de Europa, sino también en el resto del continente y en América. Desde entonces, Jorge Arriagada mantuvo un lugar de prestigio como músico en diferentes países del mundo, en los que fue un frecuente invitado de honor.

Jorge Arriagada se destacó en dos campos importantes de la composición musical: música e imagen y música pura; es decir, música para cine y música de concierto. En su trabajo como compositor de música para cine, Jorge Arriagada colaboró con diversos y connotados cineastas europeos, como Philippe Venault, Nicole García, Philippe Le Guay, Benoît Jacquot, Barbet Schroeder, Caroline Huppert, Daniel Rosenfeld, Olivier Assayas, el estadounidense Orson Welles, entre otros. También colaboró con cineastas chilenos como Gonzalo Justiniano, Emilio Pacull, Miguel Littín, Ricardo Larraín, Patricio Guzmán, Valeria Sarmiento y Raúl Ruiz. Con los dos últimos cineastas Arriagada tuvo una extensa y notable participación. Con Valeria Sarmiento colaboró en los filmes *Notre mariage* (1984, ganadora en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián 1984), *Amelia López O'Neill* (con la participación de la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba, 1990), *Elle* (1995), *L'inconnu de Strasbourg* (1998), *Secretos* (2008), *Lines of Wellington* (2012, Selección Festival de Cine, Venecia, 2012); *Diario de mi residencia en Chile: María Graham* (2013, serie de TV); *Casa de Angelis* (2018, serie de TV); *O Caderno Negro* (2018, Selección Festival de Cine San Sebastián).

Arriagada se destaca como el máximo y gran colaborador de Raúl Ruiz, componiendo obras para 46 películas en 37 años de trabajo, con una estrecha comunión de ideas forjada en torno a una dinámica creacional que dio por resultado obras, muchas de las cuales han impactado a la crítica filmográfica europea e internacional. Con *Coloquio de perros* (1977), cortometraje que obtuvo el premio César en el Festival de Cannes en 1978, se inicia la consolidación de una etapa *in-crescendo* tanto en la calidad como la cantidad de largometrajes, documentales y otros formatos que surgieron de esta poética dupla. *La vocación suspendida* (1978) obtuvo el Gran Premio San Remo en 1978; *La hipótesis del cuadro robado* (1979) fue seleccionado en el Festival de Cannes, 1979; *Las tres coronas del marinero* (1983) fue seleccionado en el mismo festival en 1983; *La ciudad de los piratas* (1984) en el Festival de Venecia, 1984; *Tiempo recobrado* (1999) en el Festival de Cannes, 1999; *Klimt* (2006) en el Festival de Cine de Róterdam y con la participación de la Orquesta Sinfónica de Londres, etc. La poética plasticidad de la imagen creada por Ruiz fue para Arriagada uno de los motivos más valiosos en la gestación de su música. Ambos, poseedores del conocimiento de las músicas del mundo, podían dialogar en igualdad de condiciones y arribar –como así fue siempre– a luminosos resultados. Si para Jorge Arriagada, Raúl Ruiz fue el artista más completo que tuvo la oportunidad de conocer, para Ruiz, Jorge Arriagada era el músico cuyo dominio en el universo de la creación e interpretación musical le permitía alcanzar las metas propuestas.

Como músico de concierto, Jorge Arriagada inició su catálogo con dos obras para teatro y ballet (1964-1965). Entre 1966-1974, abordó obras para instrumento solista, orquesta sinfónica, orquesta de cuerdas solas, banda magnética e instrumentos étnicos y música electroacústica. Posteriormente, y hasta 2022, compuso música para cine puesta en programas de música de concierto, como la que acompaña las imágenes de *Klimt*, *El tiempo recobrado* o *Lines of Wellington*; así como de los cineastas europeos Assayas y Schroeder, entre otros. Su música para concierto es el resultado de la interna introspección a ocultos mundos que lo circundaron, los que el músico logró –en sonidos– traerlos a su presente y compartirlos con sus coetáneos, transformados, a veces, en abstractas expresiones sonoras. Arriagada, como todo compositor que ha emigrado de su tierra natal, se nutrió de la sabia cultural que le ofreció la tierra nueva; cultura que se confunde con la materia madre, se enriquece, impregnando en el artista un sello propio. El mismo

compositor reconoció que tanto su música de concierto como la de cine estaba hecha de diferentes estéticas, todas ellas recogidas en sus innumerables estadías en tierras extranjeras. Sin embargo, hubo en él una constante preocupación de no caer en el intelectualismo musical, fenómeno que, según su opinión, aleja al oyente del compositor, ya que, debido al hermético mundo musical que este tipo de composición entrega, cierra toda comunicación humana. Al respecto, el compositor opinó:

Si el fracaso de la música moderna del post serialismo [y posterior] es evidente como estética, se debe [...] a la campaña o movimiento de quien hace música más moderna, más rara, y quien hace sufrir más los instrumentos o agrega más novedades tecnológicas; todo esto dio por resultado una música intelectual, lejana... Por esto, el arte o la música contemporánea no influye ni interesa en la sociedad actual. La complicación apartó la música de su público"; lo que va en contra del verdadero sentido que ésta tiene: "tocar fibras recónditas de nuestro universo mental, transportándonos a espacios y temporalidades ocultos de la memoria.

Por esto, en sus obras, Arriagada cuidó que el juego entre disonancia-consonancia, por ejemplo, fuera equilibrado, no imponiéndose unas sobre las otras. Así, sus *Cuatro Piezas para orquesta* (1985) e *Insostenibles Vigilias* (2011) para orquesta de cámara, son obras que superaron la tonalidad y el serialismo riguroso. La tendencia que envuelve estas piezas proviene de un mundo cercano al surrealismo. Son obras de una acentuada introspección. Por tanto, es difícil hacer un relato mimético, metafórico o alegórico del espectro sonoro de estas piezas. No obstante, tanto el sentido como la tendencia de la totalidad de sus obras se expresan cercanas al auditor.

Jorge Arriagada ha sido mundialmente conocido por su intenso trabajo con prestigiosos cineastas (más de 150 partituras filmicas, todas merecedoras de elogios). Así mismo es reconocido como compositor de música no objetivada por el depurado tratamiento orquestal, y por atraer en una obra técnicas y estéticas de épocas diferentes conjugadas poéticamente, por ejemplo, sus piezas para piano *Reflexiones Suspendidas* y *Fugando* (ambas de 2010). Sin embargo, en nuestro país ha tenido un escaso reconocimiento. Pensamos que esto se debe a que el compositor para cine, aquí en Chile, es considerado solo como un "repetidor" y no un *creador* de su música; opinión que estimamos abiertamente inoportuna. Esperamos que, tras reconsiderar esta idea, Arriagada ocupará el sitio que merece como un músico, compositor y pianista que, con su arte, conocido y valorado internacionalmente, ha dado reconocimiento y prestigio a Chile.

Silvia Herrera Ortega
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile
silvia.bemol@gmail.com

Toly Ramírez

(La Serena, 5 de julio de 1938 – Santiago de Chile, 4 de junio de 2024)

Nacido como Pedro Ramírez Leiva, el nombre de Toly Ramírez hoy representa un modo ya extinto del oficio de hacer arreglos musicales en el contexto de la música popular. Junto con el pianista y arreglador Valentín Trujillo (n. 1933), Premio Nacional de Artes Musicales 2024, Ramírez constituye el último representante de una era, en que la formación académica se conjugaba y complementaba exitosamente en la gestión del variado repertorio de las músicas populares que se cultivaban en nuestro medio entre las décadas de 1950 y 1980. Aquel período estuvo marcado, inicialmente, por la generación de un circuito de música popular caracterizado

por la sinergia entre las industrias de la radiofonía y la industria discográfica, y posteriormente con el advenimiento de la televisión.

Toly Ramírez fue el tercero de una familia de doce hermanos, sin antecedentes musicales. Su primera experiencia musical consistió en sacar melodías de oído en una flauta de lata que le regaló su madre. Al finalizar sus estudios secundarios tuvo como profesor de música a Jorge Peña Hen (1928-1973), quien luego de escucharlo tocar flauta le recomendó trasladarse a Santiago para estudiar en el Conservatorio Nacional de Música. Más tarde su hermano mayor le regaló un clarinete, instrumento que pudo hacer sonar de manera adecuada sin ningún tipo de inducción. Aquello le confirmó el sendero que debía seguir, más aun considerando que sus primeras experiencias profesionales fueron en decadentes locales nocturnos del puerto de Coquimbo.

En 1958 se trasladó a Santiago a estudiar en la Escuela Superior de Comercio, para simultáneamente asistir a clases en el conservatorio. Luego de un año cursando teoría y solfeo, en 1959 inició sus clases de clarinete con el profesor Rodrigo Martínez (1909-1974). Este último era un respetado intérprete de clarinete, siendo solista de la Orquesta Sinfónica y en agrupaciones de música contemporánea. Al mismo tiempo gozaba de gran popularidad como intérprete y director orquestal en el medio de la música popular en radio y sellos discográficos, bajo el nombre de Don Roy.

Rápidamente sus avances en la ejecución del clarinete pusieron a Toly Ramírez en contacto con otros músicos, iniciando vínculos musicales con sus compañeros del conservatorio. En ese contexto se percató que, al tocar repertorios de música popular con un instrumento melódico, sus condiscípulos no sabían necesariamente cómo acompañarlo, específicamente en el aspecto armónico y rítmico. Surgió entonces a necesidad de escribir arreglos musicales para cuando se buscaba montar en conjunto un repertorio específico. En sus primeros años como estudiante de música integró un conjunto de jazz estilo Dixieland, con el que se animaban fiestas y bailes. Entre sus compañeros de banda se contaban el cornetista Roberto Lecaros (1944-2022) y el guitarrista Alberto Maturana (n. 1940).

Luego su mundo musical se amplió al visitar regularmente el Club de Jazz de Santiago, en donde pudo escuchar en directo y conocer en persona a algunos músicos populares activos en el medio local, como el trompetista Roberto “Mono” Acuña, los saxofonistas Enrique “Kiko” Aldana y Álvaro “Vicho” Vicencio, junto con el baterista José Luis “Lucho” Córdova. Todos ellos eran parte de la Orquesta Huambaly, una agrupación que le había impresionado mucho cuando los escuchó por primera vez en Coquimbo. A estos músicos profesionales (agreguemos al pianista Hernán Prado, el saxofonista Mario Escobar y el baterista Víctor “Tuco” Tapia) se les sumaban algunos aficionados al jazz, como el tubista Domingo Santa Cruz Morla, el contrabajista Julio Andrade y el baterista Orlando Avendaño. También en el contexto de las sesiones musicales llevadas a cabo en el Club de Jazz de Santiago, tuvo la oportunidad de conocer al pianista y arreglador Luis “Chino” Urquidi (1935-1994).

Sus estudios de clarinete quedaron inconclusos hacia 1961, aunque alcanzó a tener clases con Julio Perceval, Amelia Arata y Cristina Pechenino, así como lecciones de contrapunto con Gustavo Becerra. Con este último también tuvo algunas clases privadas de orquestación. En 1961 integró su primera agrupación con intenciones profesionales, el octeto Los Old Swingers, interpretando baladas, rock & roll y algunos temas de jazz. Sin embargo, la banda no tuvo éxito masivo y fue desplazada por grupos musicales más reducidos y con propuestas menos elaboradas, como Los Ramblers y Los Blue Splendor. Con Los Old Swingers, Toly Ramírez comenzó a escribir sus primeros arreglos musicales de manera sistemática, para poder presentarse en vivo con un repertorio que más bien estaba concebido según los intereses de sus integrantes en vez de las preferencias del público masivo al cual iba dirigido.

En 1963 Los Old Swingers tuvieron la posibilidad de presentarse en Radio Yungay. La presentación del grupo fue seguida de una competencia de canto, para la cual Toly escribió su primer arreglo por encargo. El director orquestal de la radioemisora era el pianista Pedro Mesías (1926-2007), quien dio generosos consejos al joven arreglador, de modo que este se mantuvo cerca de Mesías para ir mejorando su experticia en este oficio.

Su primer trabajo remunerado consistió en hacer arreglos musicales para la orquesta de Radio Minería. Por aquellos años la radiodifusión se amparaba en los espectáculos musicales y de variedades en vivo, que se realizaban en los auditorios radiales. Las orquestas de radio tenían una base de piano, batería, contrabajo y guitarra, más un mínimo de tres o cuatro instrumentos de viento. Radio Minería, por ejemplo, tenía esa base más un vibráfono, coro mixto de seis a ocho personas y dos trompetas, un trombón y cuatro saxofones. Eran orquestas que podían llegar a ser muy grandes, para sustentar principalmente el *show* de cantantes. Así fue como aquel debut en Radio Minería le abrió las puertas al medio musical de la capital, pues fue luego llamado para escribir arreglos en grabaciones en sellos discográficos locales. Uno de sus primeros trabajos en este contexto fue la grabación de canciones infantiles en un disco del director Larry Godoy.

En 1964 fue reclutado como clarinetista para integrar el grupo Los Ramblers. Pronto surgió la necesidad de que Ramírez se abocara a escribir arreglos, de modo que la ejecución del clarinete (a veces también tocaba el saxo barítono) pasó a un segundo plano. Trabajó con Los Ramblers hasta 1968, escribiendo los arreglos de canciones tales como “A mi amada”, “Crema batida”, “¡Qué lolita!”, y “Sabor a miel”. Una vez disuelto el vínculo con Los Ramblers, se integró a otra agrupación, Los Beat Combo, dedicándose exclusivamente a los arreglos musicales. En paralelo siguió trabajando para los sellos RCA, Odeon y Phillips, participando en producciones de los cantantes Humberto Lozán, Marcelo, Nano Vicencio y Julio Zegers. De este último, “Canción a Magdalena” contó con los arreglos de Toly Ramírez, y obtuvo el primer lugar en la competencia del Festival de la Canción de Viña del Mar en 1970.

Producto de un proyecto musical fallido, en octubre de 1970 Ramírez se radicó en Nueva York junto con otros músicos chilenos (el baterista Arturo Giolito, el pianista Juan Salazar y el saxofonista Mario Escobar hijo, entre otros), lo que se tradujo en una experiencia intensa de trabajo como saxofonista, tocando pasodobles y merengues para sobrevivir en el día a día. Al año siguiente ya estaba decidido a regresar a Chile, cuando recibió una llamada de la compañía editorial Peer International ofreciéndole un trabajo en Miami. Allí estuvo hasta 1982, período en que se relacionó con una gran cantidad de músicos latinos en EE.UU.; se destacaron sus arreglos para Miami Sound Machine y el cantante Roberto Jordán.

A su regreso a Chile en 1982, Toly Ramírez centró su actividad en el programa *Sábados Gigantes*; abordó los arreglos musicales para un amplio espectro de repertorios de música popular (desde el pop anglo hasta el tango y la ranchera, pasando por la balada latina y el *swing*), secundando la carrera de lo más representativo de la canción popular del período. Entre los cantantes con que trabajó se contaban Ginette Acevedo, Buddy Richard, José Alfredo Fuentes, Gervasio, Juan Antonio Labra, Cristóbal, Andrea Tessa, Luis Jara y Myriam Hernández. A esto se suman sus aportes en la composición de cortinas musicales y piezas características para las diferentes secciones de aquel programa de televisión. En paralelo siguió operando en la lógica del músico independiente, realizando arreglos en producciones eventuales, como la Teletón y programas sinfónicos especiales con orquestas clásicas.

Sin abandonar jamás su oficio central como arreglador, sus últimos treinta años de actividad musical los complementó con la docencia terciaria en la Escuela Moderna de Música. Desde 1993, y hasta poco antes de fallecer, Toly Ramírez implementó y dictó allí las cátedras de Arreglos Musicales, Armonía Popular e Instrumentación, en la carrera de música popular fundada poco antes por Guillermo Rifo (1945-2022). Esta actividad pedagógica institucional cerró la última etapa en su vida profesional, consolidando su prestigio como profesor privado en materia de composición, arreglos, instrumentación, orquestación y armonía populares. La gran cantidad de discípulos que estudiaron con él dan cuenta de un importante legado en pro del estudio y el cultivo sistemático en música popular, fruto de una trayectoria personal que abarcó más de sesenta años de oficio.

Álvaro Menanteau Aravena

Departamento de Música, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
alvaro.menanteau@uchile.cl

Hanns Stein Klein

(Praga, 17 de noviembre de 1926 – Santiago de Chile, 26 de julio de 2024)

Domino cuatro idiomas, pero no hablo ninguno de ellos sin acento. Este hecho es para mí simbólico, es un signo de nuestros tiempos. [...] Nuestras raíces fueron violentamente arrancadas con el entronizamiento del nazismo, cuando nos vimos obligados a abandonar los países donde habíamos nacido. A juzgar por mi experiencia, mucho de la tierra natal quedó adherido. Pero ¿son nuestras raíces tan profundas como las de nuestros compatriotas no judíos? ¿Cuán grande es la respectiva influencia de nuestras nuevas patrias sobre nosotros? [...] ¿Cuán grande puede ser nuestra contribución a la cultura de la nueva patria? ¿Tenemos la capacidad – o el derecho – de participar en discusiones en torno a los problemas tales como, por ejemplo, la identidad cultural de nuestra nueva patria?⁵.

El 26 de julio de este año nos dejó uno de los últimos protagonistas de la vida musical chilena del siglo XX, un artista que cultivó una actitud consecuente y comprometida en todos los espacios en los que interactuó como cantante y profesor a lo largo de casi un siglo de vida. Su sorprendente biografía se desplegó entre países e idiomas diversos, fracturada en dos exilios, pero a la vez enriquecida con experiencias musicales e intelectuales diversas reunidas en sus continuas idas y venidas entre Chile y Europa. Con su propia vida, Hanns Stein parece haber respondido a las preguntas por él mismo vertidas en su profundo texto “Las raíces de una voz desenraizada” de forma rotundamente afirmativa: Su vida es testimonio de su contribución a su nueva y antigua patria, y su identidad de origen se entrelaza con sus nuevas identidades, desde todas las cuales hizo un aporte consciente a la cultura de los lugares a los que las circunstancias de vida lo llevaron.

Tuve el privilegio de conocerlo cuando preparé su biografía para la *Enciclopedia de músicas y músicos perseguidos por el nazismo* editada por la Universidad de Hamburgo⁶, la cual posteriormente publiqué en español⁷, ocasiones que dieron pie a largas conversaciones acerca de su vida, las personas e hitos que lo marcaron artística y personalmente; pero que también me permitieron admirar su aguda inteligencia, su mirada crítica ante los desarrollos político-sociales del siglo que le tocó vivir y su convicción de que desde la música docta es posible, y tal vez imperativo, hacer una contribución real y honesta a la sociedad. Con él nos dejan recuerdos de la comunidad de inmigrantes europeos que llegaron a Chile huyendo del nazismo; de la era dorada de la creación musical chilena que constituyeron las décadas de 1950 y 1960, violentamente interrumpida en 1973; de sus estadías en Praga y en la República Democrática Alemana donde, entre muchas otras cosas, llevó la música chilena a las más diversas audiencias. Afortunadamente, su voz y su pensamiento nos han sido legados en discos y artículos de su autoría, mientras que su gran labor de maestro de canto continúa viva en sus alumnos.

Hanns Stein nació en Praga pero pasó su infancia en la localidad de Nyrsko, cuya escuela artística lleva desde el 2018 su nombre, en reconocimiento a su trayectoria. Ya que su familia paterna hablaba alemán y la de su madre el checo, creció con dos lenguas maternas. Por su origen judío, tras la invasión de Bohemia en 1938 la familia tuvo que huir y llegó a Chile en 1940, si bien varios familiares cercanos murieron en campos de concentración. En Chile conoció a Choly Melnick (1928-2018), chilena de ascendencia rusa y también judía, quien fue su compañera de vida y con quien tuvo tres hijos, Viera, Paul y Karla. Poco después de llegar a Chile

⁵ Stein, Hanns. 2003. “Tribuna: Música en el exilio. Las raíces de una voz desenraizada”, *Revista Musical Chilena* LVII/200, pp. 88-95, cita en p. 91.

⁶ Daniela Fugellie: “Hanns Stein”, en: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, Claudia Maurer Zenck, Peter Petersen, Sophie Fetthauer (ed.), Hamburgo: Universität Hamburg, 2018 (https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00002666).

⁷ Daniela Fugellie, “Stein, Hanns”, en: *Intérpretes y Conciertos Doctos en Chile* <http://baseconciertos.uahurtado.cl/public/bio/1> (Última actualización: 6 de septiembre, 2022).

fue alumno privado de canto de Ilse Pollack, madre de la compositora Leni Alexander, y de Bronislava Lomnitz, para luego iniciar sus estudios formales en la Universidad de Chile con la destacada maestra Clara Oyuela. En las décadas de 1950 y 1960 estrenó numerosos ciclos de *Lieder*, tanto de Franz Schubert, Robert Schumann y otros compositores canónicos europeos como también de compositores chilenos, y viajó a diferentes ciudades, desde Arica a Tierra del Fuego, presentando conciertos con pianistas tales como Galvarino Mendoza, Jorge Lechner e Hilda Cabezas, entre otros. Este intenso desarrollo artístico coincidió con su militancia en el Partido Comunista de Chile desde 1958, espacio que compartió con otros relevantes músicos chilenos, como los compositores Gustavo Becerra-Schmidt y Fernando García, y el violinista y director Agustín Cullell, en su caso español del exilio republicano. Su interés en la música políticamente comprometida se manifiesta en su interpretación y grabación de canciones de Bertolt Brecht y Hanns Eisler junto con Cirilo Vila (1971) y en su interpretación de diversas canciones doctas de contenido político de Becerra-Schmidt, García, Sergio Ortega y Eduardo Maturana, que fueron parte de su repertorio.

Entre 1966 y 1968 se perfeccionó en el Conservatorio de Praga, lo que permitió el reencuentro con la cultura checa, tras lo cual incorporó a compositores checos en sus conciertos y docencia. Durante esta estadía también se perfeccionó en los roles de tenor de J. S. Bach en clases con Norman Platt en Londres y Hans-Joachim Rotzsch en Leipzig. De vuelta en Chile, fue nombrado profesor de la Universidad de Chile, mientras que Choly Melnick se desempeñó como jefa de redacción de la radio de la universidad. Tras el golpe militar de 1973, la familia partió al exilio a Berlín Oriental, donde Hanns fue desde 1974 profesor del Conservatorio Superior de Música "Hanns Eisler" y ofreció conciertos en las dos Alemanias, como también en Austria, la República Checa, Holanda y España. Participó a su vez en numerosas grabaciones radiales, integrando el repertorio chileno junto al europeo. En este período sumó también a sus conciertos arreglos de canciones de Víctor Jara y retomó su amistad con el compositor chileno Juan Allende-Blin, residente en Alemania desde 1957 junto con su compañero, el organista y compositor Gerd Zacher. Hanns estrenó diversas obras de Allende-Blin entre 1977 y 1982 y la amistad entre ambos longevos testigos del siglo XX se mantuvo hasta el reciente fallecimiento del cantante.

En 1980 la familia retornó a Chile, decisión profesionalmente compleja para Stein, quien hasta el término de la dictadura tuvo pocos espacios en los que desarrollarse. De hecho, en 1981 Cirilo Vila fue amenazado de ser expulsado de la Universidad de Chile por acompañarlo como pianista en un concierto en el Goethe-Institut. Eso no dejó que continuara ofreciendo conciertos con repertorios que instaban a la reflexión en tiempos políticamente oscuros. No obstante, después del retorno de la democracia recuperó su puesto de profesor de canto en la Universidad de Chile, el que mantuvo hasta poco antes de su fallecimiento. Tras despedirse de los escenarios en 1994, se dedicó exclusivamente a la docencia y fue profesor de varias generaciones de cantantes, siendo un maestro muy reconocido y apreciado en el medio musical. Durante la última década de su vida, su trayectoria fue reconocida con diversos premios y distinciones, entre ellos, fue nombrado miembro honorario de la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile (2014), recibió la distinción *Gratias Agit* del Ministerio de Relaciones Exteriores de la República Checa (2016) y el Premio a la Música Nacional Presidente de la República (2018).

Daniela Fugellie Videla
Universidad Alberto Hurtado, Chile
dfugellie@uahurtado.cl

CRÓNICA

SIMUC Expo Lima

Entre el 18 y el 20 de abril de 2024 se realizó en la sede histórica de la Universidad Nacional de Música, en la capital peruana, la SIMUC Expo Lima, un festival de exposición de música docta chilena organizado por la Sociedad Internacional por la Música Chilena (SIMUC) y que contó con el apoyo de la mencionada Universidad sede, además del Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile, la Embajada de Chile en Perú, la Sociedad Chilena de Musicología, el Anillo de Investigación ANIMUPA, la Fundación Guitarra Viva Ernesto Quezada y el proyecto Nuevos Aires Chilenos para Oboe.

La SIMUC es una organización sin fines de lucro fundada en 2015 en Viena, Austria, y es presidida por el compositor chileno Javier Party Tolchinsky. Esta institución se ha propuesto promover internacionalmente la música docta chilena, dando a conocer el trabajo de quienes se desempeñan en ámbitos como la composición, interpretación y la musicología. Para ello, ha desarrollado diversas actividades en distintos países, y ha creado una red internacional de gestión cultural. Sus actividades se habían desarrollado principalmente en Europa, pero, por medio de varios hitos recientes y gracias al trabajo conjunto con otras instituciones, ha logrado expandir su acción al continente americano. Ejemplo de esto fue un concierto realizado en Estados Unidos en 2023. Sin embargo, un desafío pendiente era marcar presencia en Sudamérica y establecer vínculos musicales mayores con instituciones de la región, así como generar encuentros de intercambio cultural con distintos actores del ámbito musical. Es por esta razón que se concibió la idea de realizar la primera SIMUC Expo en el país vecino.

SIMUC Expo Lima contó con la presencia de una delegación chilena proveniente de La Serena, Santiago, Talca y Valdivia y que estuvo compuesta por intérpretes, investigadores y compositores, quienes participaron de los conciertos, ponencias, conversatorios, exposiciones y clases magistrales.

La organización del evento estuvo a cargo de Javier Party y del cellista y vicepresidente de la SIMUC Daygoro Serón, ambos chilenos residentes en Austria, y la ejecución estuvo a cargo del compositor y gestor cultural Iván-Manuel Tapia y del músico e investigador Juan Pablo Moreno, ambos miembros del Equipo Ejecutivo de la SIMUC.

El Festival tuvo como actividad inaugural el concierto del Dúo Hermitage, compuesto por María Foust en violín y Victoria Foust en piano, el que se realizó a las 19:30 hrs. del jueves 18 de abril en el Auditorio Federico Gerdes. Este dúo, integrado por dos hermanas de origen ruso, simboliza de alguna manera el vínculo musical entre Chile y Perú, puesto que la primera reside en Lima y se desempeña como concertino de la Orquesta Sinfónica Nacional de Perú y la segunda desarrolla su carrera de pianista en Chile. El repertorio incluyó obras de los chilenos Gustavo Becerra-Schmidt, Aníbal Aracena, Enrique Soro, Alfonso Leng, Sebastián Errázuriz, Pedro Humberto Allende, Joaquín Bello, Victoria Foust y Violeta Parra, además de los peruanos Federico Gerdes, Celso Garrido-Lecca, José Sosaya Wekselman, Dante Valdez y Edgar Valcárcel.

El concierto estuvo precedido por palabras de apertura a cargo de Juan Pablo Moreno, en nombre de la SIMUC, el Embajador de Chile en Perú, Óscar Fuentes y el Vicepresidente de Investigación de la Universidad Nacional de Música, Diego Puertas. Todos ellos destacaron y valoraron el desarrollo de esta actividad y mencionaron la importancia de generar espacios como este, que permitan un intercambio por medio del arte y los encuentros académicos.

En la tarde del mismo día, antes del concierto inaugural, se desarrolló una actividad que estaba programada originalmente para la mañana del sábado 20 y que fue adelantada para posibilitar la asistencia de personas interesadas que estaban impedidas de hacerlo en el día

programado. Se trató de la clase magistral de oboe dictada por el destacado intérprete chileno José Luis Urquieta, cuya presencia en el evento contó con el apoyo de la Orquesta Sinfónica Universidad de La Serena, de la que forma parte. La actividad tuvo una gran cantidad de participantes activos y oyentes, todos estudiantes de la Universidad Nacional de Música. Esta actividad sirvió, además, para expandir y proyectar las iniciativas desarrolladas por Urquieta en torno a la interpretación y creación de obras para oboe, así como la conexión entre intérpretes de dicho instrumento en el continente.

Las actividades del viernes 19 comenzaron con la ponencia “Cien años de musicología en el Perú” del musicólogo, compositor y director coral peruano Aurelio Tello. El investigador presentó una revisión de la actividad musicológica en Perú partiendo de las preguntas ¿Qué es el Perú? ¿Quién es un peruano? y ¿cuál es el tiempo en el que ocurren los hechos musicales? A partir de estas interrogantes se planteó la necesidad de revisar la situación de la musicología en el país con miras a la formación de futuros investigadores que incorporen en sus miradas la pluralidad de discursos e identidades que conforman el Perú.

Más tarde, se realizó la Sesión Pedagógica de Composición, a cargo del compositor chileno Ariel Sanhueza. En la actividad, Sanhueza pudo presentar su experiencia e intercambiar ideas en torno a la creación, la expresión y la escritura musical. Se trabajó revisando partituras del autor y de estudiantes que participaron activamente.

En paralelo se llevó a cabo una clase magistral de guitarra dictada por el destacado guitarrista chileno Nicolás Emilfork, quien además es director artístico de la Fundación Guitarra Viva. En la actividad, Emilfork puso a disposición de estudiantes de la Universidad todo su conocimiento del repertorio guitarrístico, así como de la técnica interpretativa. En la actividad también participaron como oyentes profesores de guitarra de la Universidad.

Más tarde, se llevó a cabo un concierto acusmático moderado por el compositor Iván-Manuel Tapia. En la sesión de escucha se presentaron obras de Vicente Olave, Carmen Troncoso, José Miguel Candela y José Vicente Asuar.

En la tarde del mismo día se realizó una Exposición SIMUC en la que se exhibió una serie de cinco microdocumentales realizados en 2018, cuya concepción y dirección estuvo a cargo de Javier Party, en los que diversas personalidades de la escena musical chilena reflexionan en torno a preguntas acerca de la realidad de la música chilena y de la composición actual. También se exhibió una producción audiovisual realizada en 2022 de la obra *Efecto Luciérnaga* del compositor Iván-Manuel Tapia, interpretada por el cuarteto de guitarras eléctricas Cuarto Ensemble, conformado por Felipe Alarcón, Marcel Bruna, Javier Dinamarca y Lucas Vivanco. Estas producciones fueron presentadas por Iván-Manuel Tapia.

Posteriormente, se realizó el conversatorio “La posición de Chile en la región” moderado por Gonzalo Martínez, en el que participaron Ariel Sanhueza, la musicóloga Nayive Ananías y José Luis Urquieta. En esta actividad, los participantes reflexionaron en torno al quehacer musical en Chile y su proyección regional, así como de otros temas que abrieron puertas para un interesante intercambio de experiencias y opiniones acerca de la escena musical chilena. Fue un interesante diálogo a partir de distintas perspectivas de quienes trabajan en la investigación, la composición y la interpretación.

La jornada finalizó con un impecable concierto de Nicolás Emilfork, destacado intérprete, y docente chileno. Se interpretaron obras de Carlos Guastavino (Argentina), Guido Santórsola (Brasil/Uruguay) y Roberto Sierra (Puerto Rico), además de obras de los compositores chilenos Felipe Pinto d' Aguiar, Eleonora Coloma y Francisco Silva. Tres obras del repertorio fueron comisionadas por la Fundación Guitarra Viva y la obra de Silva fue una pieza seleccionada para el concierto por medio de una convocatoria SIMUC en 2024.

La jornada del sábado 20 comenzó con la ponencia “Eclecticismo en las estrategias de organización de la altura en el serialismo dodecafónico latinoamericano a mediados del siglo veinte: el caso de Gustavo Becerra-Schmidt” presentada por Gonzalo Martínez, académico de la Universidad de Talca. La ponencia abordó un tema que se inscribe dentro de la línea de investigación del autor, incluyendo un gran énfasis en el análisis musical como herramienta de

estudio de las técnicas de composición. En este caso, se trató de la adopción de manera personal y crítica del dodecafonismo en nuestro continente. La revisión y análisis de obras, en el caso de Gustavo Becerra-Schmidt, permiten sostener la apropiación personal del dodecafonismo de manera no estricta ni apegada a los preceptos de su creador. Los resultados expuestos forman parte de una investigación mayor, la que aporta una mirada desde distintas perspectivas al estudio de la música chilena del último siglo.

En un segundo bloque dedicado a investigaciones musicológicas, se presentaron dos ponencias breves. En primer lugar, Nayive Ananías, doctora en Artes mención Música e investigadora postdoctoral del Anillo de Investigación ANIMUPA, presentó la ponencia “Filomena Salas: invisibilizada crítica musical chilena de la primera mitad del siglo XX” en la que describió la figura de esta crítica musical que se desempeñó en un contexto de absoluto dominio masculino y quedó oculta y relegada de la mano de figuras omnipresentes como la de su segundo marido, el compositor, abogado y crítico musical Domingo Santa Cruz. Luego fue el turno de Juan Pablo Moreno, Máster en Investigación Musical y Máster en Arte Sonoro, quien presentó la ponencia “Composición y pedagogía: Perfiles académicos en Chile durante el siglo XX”. En esta presentación se abordó el perfil pedagógico que los compositores y compositoras del Chile de principios del siglo pasado desarrollaron en paralelo a su perfil creativo, el cual se materializó en la publicación de textos de enseñanza musical. Un análisis de las publicaciones existentes permite observar cómo este perfil fue quedando atrás luego de los procesos de modernización de la enseñanza musical profesional a partir de 1928, para dar lugar al desarrollo del perfil investigativo más propio del mundo universitario. Se analizaron los casos de Andrés Steinfort, Pedro Humberto Allende, y María Luisa Sepúlveda, entre otros.

Más tarde, siempre en el mismo auditorio de la sede histórica de la Universidad Nacional de Música, se realizó el segundo Concierto Acusmático moderado por Iván-Manuel Tapia, en el que se escucharon obras de Andrián Pertout, Roberta Lazo y Gustavo Becerra-Schmidt.

La jornada de la tarde partió con la segunda Exposición SIMUC. En primer lugar, Juan Pablo Moreno presentó la base de Datos SIMUC, que reúne datos de música docta chilena organizados en listas y con herramientas de búsqueda disponibles en línea. También se expusieron resultados publicados en el reporte *Base de Datos SIMUC 2022*, en el que se analizaron los datos disponibles hasta septiembre de ese año, obteniendo importante información, por ejemplo, acerca de la presencia de músicos chilenos en el mundo. Luego, Iván-Manuel Tapia presentó la sección de *Reseñas de producciones fonográficas chilenas*, también disponible de manera online y que corresponde a una publicación mensual acerca de grabaciones de creaciones chilenas o interpretadas por artistas de Chile, que contiene siempre los respectivos enlaces para su escucha en las distintas plataformas de *streaming*.

Más tarde se desarrolló el conversatorio titulado “La escena de la música docta en Chile”, moderado por Iván-Manuel Tapia, en el que participaron Aurelio Tello, Nicolás Emilfork y Gonzalo Martínez. En esta actividad se produjo un fluido diálogo entre académicos a partir de cuestiones referentes a la música chilena, a la institucionalidad, al intercambio internacional, entre otras. Muy interesante fue escuchar a Tello referirse a Chile visto desde el Perú, a partir de su gran conocimiento del desarrollo histórico de la institucionalidad musical en Chile, de las publicaciones, los autores y compositores, etc.

El evento tuvo como actividad de cierre el concierto del oboísta José Luis Urquieta. En esta ocasión Urquieta estrenó seis obras, una de ellas seleccionada para la ocasión por medio de una convocatoria SIMUC en 2024. El repertorio incluyó obras de Ariel Sanhueza, Eleonora Coloma, Miguel Chuaqui, Florencia Novoa, Maximiliano Soto, Nicolás Cortés y Crishea Kyck, de Chile, además de una obra de la compositora peruana Claudia Álvarez, quien estaba presente en el concierto, al igual que el chileno Sanhueza. Ambos recibieron el merecido aplauso del público por sus estrenos. El concierto tuvo una gran variedad de obras contemporáneas que utilizan recursos tímbricos y técnicas extendidas diversas, que lo hizo muy interesante. Además, la interpretación incluyó movimientos sobre el escenario y desplazamientos que hacían más atractiva la puesta en escena. Fue una presentación que cerró de manera redonda el festival.

SIMUC Expo Lima fue un evento que cumplió su objetivo. Hubo una excelente recepción de público interesado, académicos, estudiantes y público general, algo muy relevante de señalar, pues una de las grandes dificultades a la hora de organizar un evento de estas características es alcanzar a las audiencias. Queda planteado el desafío de realizar un segundo festival de exposición de música docta chilena en otro país, esperando alcanzar nuevas audiencias y establecer nuevos lazos con instituciones del ámbito musical y cultural.

Juan Pablo Moreno Romero
Investigador independiente, Alemania
juanpablomoreno.romero@gmail.com

Antecedentes de la organización del Primer Congreso de Teoría, Análisis, y Didáctica Musical, Universidad de la Serena, 2025: su importancia en el desarrollo de la disciplina en Chile

El foco principal este texto es revisar y registrar los eventos y antecedentes que han motivado la organización del Primer Congreso de Teoría, Análisis, y Didáctica Musical¹, que se realizará en la Universidad de la Serena desde el 4 al 6 junio del año 2025, y cuya publicación y promoción se encuentra en proceso. Esta será una instancia de cooperación académica nacional e internacional, y se proyecta como una actividad sucesora de las *Jornadas en torno al análisis, teoría y didáctica musical: tendencias y prácticas teórico-analíticas a nivel internacional*, organizadas y realizadas desde 2022 por académicos de diferentes universidades chilenas y extranjeras, las que han sido registradas en esta misma revista (Sandoval-Cisternas 2024: 191-195). El comité científico del Primer Congreso de Teoría, Análisis, y Didáctica Musical está conformado por destacados académicos nacionales e internacionales. Muchos de ellos tienen en común el ser miembros de la Sociedad de Análisis y Teoría Musical (SATMUS), España. Los académicos chilenos que conforman el comité científico representan a la Universidad de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, Universidad de Concepción, Universidad de Talca, Universidad Alberto Hurtado y Universidad de la Serena. Los académicos internacionales, en tanto, representan a la Universidad Autónoma de Madrid (España), Conservatorio Superior de Música de Málaga (España), Conservatorio de Lucena (España), Universidad Autónoma de Querétaro (México) y The University of Chicago (Estados Unidos). El contexto que ha permitido la planificación e instauración de este congreso, así como la representación académica nacional e internacional de su comité científico, dan cuenta de un trabajo y proceso que intenta poner en relieve al área de la teoría y el análisis musical como una línea de investigación que complementa y nutre a todas las subdisciplinas de la música, desde la musicología histórica y social hasta la composición, interpretación y educación musical en todos sus niveles. Para poner en perspectiva la importancia de lo que significa para nuestro país la realización de un congreso internacional de teoría y análisis musical, en los siguientes párrafos se comentará acerca de la pertinencia y relevancia de dejar un registro de los antecedentes que han conducido a su implementación.

En el Chile de hoy, la academia musical enfrenta grandes desafíos debido a las exigencias propuestas e impuestas por la Comisión Nacional de Acreditación (CNA). Estas exigencias, si bien pretenden mejorar la calidad de la educación impartida a los estudiantes en las

¹ La descripción del congreso y sus bases pueden ser revisadas en el siguiente enlace: http://fh.userena.cl/index.php?option=com_content&view=article&layout=edit&id=161&fbclid=IwY2xjawFMFc5leHRuA2FibQIxMAABHREva6zdgJjp8AnXmgKt4xYkQd0K091uOxo_gvaw18ux7zSje3x8wEK5yg_aem_pEmvlqxCCpqfoQjZHdWOGA [acceso: 5 de enero de 2025].

universidades chilenas, demandan un esfuerzo adicional por parte de los académicos con relación a la actualización de sus conocimientos, especialización, trabajo interdisciplinar e internacionalización del trabajo académico. En este contexto, la interdisciplinariedad y la internacionalización se consideran como “la respuesta transformadora del mundo académico ante la globalización” (Laurito y Benatuil 2019: 46); una internacionalización no solo del objeto de estudio, sino también de objetivos académicos, con el fin de potenciar una investigación con propósito, en un paradigma que promueve el desarrollo de competencias generalizantes, aplicadas a diferentes contextos histórico-sociales (Pavié, Comigual y Burgos 2022: 236-237). Estas exigencias también promueven el fortalecimiento de líneas de investigación y creación establecidas, así como la creación y establecimiento de otras, las cuales debieran generar nuevos conocimientos y prácticas. En este escenario, desde el año 2022 se han generado en Chile varias redes de trabajo e iniciativas tendientes a promover conocimientos actualizados en torno a un área disciplinar de la música que ha permanecido –al menos en nuestro país y en muchos otros de Sudamérica– como un área de apoyo a la formación musical, y no como un área académica de desarrollo científico y artístico independiente: la teoría y el análisis musical, así como la didáctica de su enseñanza y aprendizaje. Entre los factores que han provocado esta realidad, podemos mencionar: 1) la falta de sociedades académicas de la disciplina; 2) la escasez de publicaciones, particularmente en la lengua española, de libros que difundan los últimos desarrollos de la disciplina a nivel internacional; y 3) la concepción generalizada que relaciona el término “teoría musical” principalmente con el área práctica, es decir, el solfeo, la notación, la lectura musical a primera vista y las habilidades auditivas, considerando como dominios diferentes a las materias de armonía, contrapunto, y análisis (Sandoval-Cisternas 2018: 65-66). Esto dificulta tanto tener una visión holística de la disciplina teórica como el desarrollo de líneas de investigación que compartan esta perspectiva.

Todo esto ha motivado la realización de las iniciativas que se describen a continuación: 1) la realización de tres *Jornadas en torno al análisis, teoría y didáctica musical: tendencias y prácticas teórico-analíticas a nivel internacional*, realizadas en Chile desde 2022; 2) la publicación de dos dossieres organizados por académicos chilenos durante 2023 y 2024, cuyos temas e investigaciones ponen en relieve la importancia del análisis musical en estudios musicológicos de enfoque histórico y social (Vera 2023: 3-12; Fugellie y Martínez 2024: 6-8); y 3) la aceptación y realización de una mesa redonda en el XII Congreso de la Sociedad Chilena de Musicología (SCHM), realizado entre los días 6 y 9 de octubre 2024, referente al uso de perspectivas analítico-teóricas en líneas de investigación musicológica de enfoque histórico.

Es importante mencionar el papel que ha jugado, desde su creación en 2020, la Sociedad de Análisis y Teoría Musical (SATMUS) en la práctica disciplinar en países hispanohablantes, la que cuenta entre sus miembros con un buen número de académicos chilenos. Desde su creación, esta sociedad ha implementado *webinars* periódicos con temáticas que promueven conocimientos actuales de esta área, realizó un primer congreso internacional en 2023² y publicó un libro enteramente basado en aportes de sus miembros, en conjunto con la editorial española Libargo³; varios de los capítulos de esta publicación pertenecen a autores latinoamericanos.

Otro hecho importante de resaltar es el trabajo interdisciplinar que algunas sociedades de musicología internacionales han establecido con sociedades de teoría musical, como la estadounidense y la española. Estas han comenzado, desde hace ya algunos años, a trabajar en

² La descripción del congreso de esta asociación se puede revisar en el siguiente enlace: <https://www.satmus.org/es/node/867> [acceso: 5 de enero de 2025].

³ El libro, de distribución electrónica gratuita, puede ser consultado en la siguiente dirección electrónica <https://play.google.com/store/books/details?id=CO0MEQAAQBAJ> [acceso: 5 de enero de 2025].

conjunto con las sociedades de teoría y análisis musical de sus países de origen⁴, o han implementado grupos de trabajo interdisciplinar en estas áreas⁵.

En este contexto, el anuncio de la realización de un congreso internacional del área teórico-musical en Chile se presenta como un resultado natural de las tendencias académicas internacionales. Los eventos y publicaciones mencionados anteriormente se entienden como iniciativas conectadas, fruto de un trabajo de cooperación académica nacional e internacional, que tienen como propósito poner en relieve la utilidad e importancia de la teoría y el análisis musical, tanto en estudios musicológicos como en aquellos de orientación pedagógica, compositiva, y de interpretación musical. Esta área también se ha ligado a estudios de percepción y de acústica, abriendo la puerta a nuevas líneas de investigación. De este modo, se espera que la realización de este Primer Congreso de Teoría y Análisis Musical en Chile fortalezca las redes de cooperación académica, establezca líneas de investigaciones que ya están produciendo resultados académicos, tales como artículos y textos de estudio, y promueva nuevas líneas de trabajo disciplinar e interdisciplinar. Finalmente, es pertinente plantearnos algunas preguntas acerca de la realización de este congreso y el establecimiento de esta línea de investigación, tanto en nuestro país como en otros países hispanohablantes. Entre estas: ¿Podrá este congreso reunir a los actores de esta área disciplinar en Chile, incluyendo a académicos y estudiantes? Una vez realizado este primer congreso de teoría y análisis musical, ¿se ampliará la cooperación académica y las líneas de investigación de esta área disciplinar? ¿Podrán estas líneas de trabajo establecerse como elementos que fortalezcan la formación musical a nivel de pregrado y postgrado, en todas las subdisciplinas de la música? ¿Será esta línea de trabajo e investigación integrada a la Sociedad Chilena de Musicología, o seguirá un desarrollo independiente?

La historia de la disciplina de la teoría y el análisis musical aún se encuentra en proceso en Chile, por lo que la invitación a ser parte de las iniciativas que promueven su desarrollo permanece abierta.

Enrique Sandoval-Cisternas
Universidad de La Serena, Chile
enrique.sandoval@userena.cl

BIBLIOGRAFÍA

FUGELLIE, DANIELA Y GONZALO MARTÍNEZ

2024 "Editorial", *Neuma*, XVI/2, pp. 6–8. DOI: <https://doi.org/10.4067/S0719-53892023000200006>

LAURITO, MARÍA JULIANA Y DENISE BENATUIL

2019 "La internacionalización de la Educación Superior: análisis del caso Proyecto Alfa Tuning América Latina", *Journal de Ciencias Sociales*, VII/12, pp. 45-61. DOI: <https://doi.org/10.18682/jcs.v0i12.930>

⁴ Un ejemplo de trabajo colaborativo entre sociedades de musicología y de teoría musical se puede apreciar en el programa del congreso unificado de las sociedades de musicología y de teoría musical de Estados Unidos, 2023. <https://www.conftool.pro/denver2023-ams-smt/sessions.php> [acceso: 5 de enero de 2025].

⁵ Un ejemplo de esta realidad se refleja en el trabajo de la Sociedad Española de Musicología que, desde su Comisión de Análisis Musical, realizó un simposio internacional acerca de perspectivas analíticas en Iberoamérica. En este se incluyó el área específica del análisis musical, además de áreas tan variadas como procedimientos matemáticos aplicados al análisis musical; análisis musical, percepción y cognición; semiótica, hermenéutica, tópicos, *schemata*; teoría y estética desde el análisis musical del siglo XX; nuevas tecnologías y producción musical. El simposio fue realizado entre el 20 y 22 de junio de 2024. <https://eventos.uva.es/112199/detail/ii-simposio-internacional-de-la-comision-de-analisis-musical-de-la-sociedad-espanola-de-musicologia.html> [acceso: 5 de enero de 2025].

PAVIÉ, ALEX, ANA CELIA COMIGUAL Y KARINA VÁSQUEZ BURGOS

2022 “Evaluación basada en competencias y su implementación en educación superior: Percepciones y desafíos como elementos de consideración y análisis”, *Revista de Filosofía*, XXXVIX/100, pp. 236-237.

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.5980255>

SANDOVAL-CISTERNAS, ENRIQUE

2018 “Undergraduate music theory terminology used by selected Spanish-speaking instructors in Chile: developments, similarities, and limitations”. Tesis de magister, The University of Kentucky. Disponible en *Theses and Dissertations–Music*. 119 https://uknowledge.uky.edu/music_etds/119.

2024 “Jornadas en torno al análisis, teoría y didáctica musical: tendencias y prácticas teórico-analíticas a nivel internacional (Universidad Adventista de Chile, Chillán, 2022-2023)”, *Revista Musical Chilena*, LXXVIII/241 (enero-junio), pp. 191-195. DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/s0716-27902024000100191>

VERA, ALEJANDRO

2023 “El análisis musical, la Hispanoamérica colonial y la musicología histórica: introducción al dossier”, *Bibliographica Americana, Revista Interdisciplinaria de Estudios Coloniales*, XIX/1, pp. 3-12. Disponible en: <https://www.bn.gov.ar/micrositios/revistas/bibliographica/bibliographica-americana-17> [acceso: 5 de enero de 2025].

Encuentro del Guitarrón Chileno

El Encuentro del Guitarrón Chileno se realizó el 2 de diciembre de 2023 en el Salón de Honor de la Universidad Tecnológica Metropolitana (Santiago, Chile). Organizado por el guitarronero y payador Luciano Fuentes, este evento congregó a veinticinco personas, entre instrumentistas, lutieres, investigadores y colaboradores: Juan Pablo Apablaza, Aníbal Aravena, Juan Pablo Arriagada, Juan Carlos Bustamante, Roberto Carreño, José Luis Castillo, Jorge Castro, Álvaro Díaz, Luciano Fuentes, Mario Gómez, Américo Huerta, Nicolás Inostroza, Franklin Jiménez, Javier Peña, Juan Pérez, Miguel “Curicano” Ramírez, Ignacio Reyes, Jonathan Riquelme, Eduardo Salazar, Millicen Solar, Felipe Soto “Kalvicio”, Fernanda Stuart, Gabriel Torres, Alfonso Ureta y Arturo Varela.

Este encuentro se dividió en dos bloques. En el primero se desarrolló una conversación en torno a dos ejes: construcción del guitarrón e interpretación del instrumento. En el segundo, los cultores interpretaron el guitarrón en diversos géneros musicales. A partir de la conversación emanó un acta que reúne las dos exposiciones dadas ese día y las intervenciones de los participantes, y de la que ofrecemos un extracto, específicamente de las exposiciones.

Primer eje: exposición de Eduardo Salazar

Me interesé en el guitarrón como un instrumento que no tiene un estándar de construcción. Y por eso, depende básicamente de quién lo construya, tanto en las dimensiones como también en el refuerzo interno; pero también eso hacía que muchas veces tuvieran todos los mismos problemas. Particularmente, tiene que ver con un problema del puente que se despegó o que se raja la cubierta. De ahí viene la idea de empezar a estudiar cuáles son los guitarrones más famosos, y sabemos que los dos constructores más conocidos son [Anselmo] Jaramillo y [Segundo] Tapia.

Fuimos a visitar al maestro Jaramillo, para que nos comentara de su experiencia construyendo el guitarrón. Y obtuvimos datos muy interesantes. Él comenzó a hacer modificaciones estructurales del instrumento, hacia la lutería moderna o contemporánea: los instrumentos más antiguos tienen el puente más corrido hacia atrás, y en la lutería

contemporánea y moderna el puente se fue corriendo hacia el medio, para que hubiese más movilidad. Entonces, se empezó también a modificar el tiro del instrumento, para que el puente quedara mucho más arriba y eso generara más sonoridad. Y, en ese mismo sentido, también empezó a probar sus propias formas, a partir de guitarras románticas que empezó a modificar para obtener sus modelos. También el maestro Tapia tenía los suyos. Con él no tuvimos la oportunidad de hablar por un asunto de salud de él.

También vimos fotografías de guitarrones, de lutieres que hicieron algún instrumento en alguna oportunidad y después nunca más se supo de ellos. Uno que me llama mucho la atención es el que parece guitarra, de Fidel Améstica, porque se mantiene esta morfología de una guitarra romántica a la que se le van agregando cuerdas. Tiene forma de guitarra contemporánea y es de los instrumentos más antiguos que se tiene en consideración y que aún suena bien. El lutier que se supone que lo hizo fue [Alberto] Cormatches, que tuvo mucho éxito en la construcción de guitarras de concierto.

Después de eso, hay un salto en la construcción del instrumento, donde no hay mucha gente que construyera, hasta que llegamos a los maestros actuales. Ellos, al parecer, continúan la morfología de una guitarra romántica. Ahora, el problema es que tratar al guitarrón como una guitarra poniéndole más cuerdas es un error de concepto vital: la guitarra de concierto, al tener seis cuerdas, posee una tensión del instrumento de alrededor de 40 kg. Esto significa que lo que más sustenta la tensión de una guitarra es el grosor de la cubierta. Para tensión de una guitarra clásica sirve hacer un varetaje en abanico con ciertos espesores de cubierta, pero si uno quiere tratar a un guitarrón como una guitarra, tiene que aumentar el espesor de las varetas y también de la cubierta. Ahí hay dos experiencias: un guitarrón con cubierta de 4 mm de espesor que no se raja nunca pero no suena tanto, o uno con el espesor de la cubierta de una guitarra, 2 a 2,5 mm, que va a sonar súper bien hasta que se rompa, porque está en el límite de la construcción.

Respecto de las maderas, se dice, por ejemplo, que el alerce siempre se raja, como si fuera una cosa mística del alerce. Pero los guitarrones de alerce que he visto y que se han rajado los han tratado como si fuesen Oregón o abeto, y la resistencia de un alerce no es la misma. Entonces, si lo quieren calcular para veinticinco cuerdas, la cubierta debe tener un poquito más de 3 mm. Esto lleva a las deformaciones del puente, que tiene que ser de una madera dura. Hay muchos guitarrones que tienen madera de caoba, que no sirve para un guitarrón porque deforma el puente y favorece que se despegue. Otra cosa que pasa: la cubierta se empieza a deformar, con ondas transversales a esta. Para evitar eso, podríamos hacer un puente con las dimensiones que debe tener. Por poner un dato: si quisiera hacer una guitarra para cuerdas de metal, el puente tiene que crecer 30 % respecto de una guitarra clásica, para resistir los 80 kg que tira eso. El guitarrón tira al menos 130, una guitarra de doce cuerdas metálicas tira entre 110 y 120. Entonces, el área del puente tiene de al menos unos 70 cm² para que resista esa tensión y, para que ustedes lo tengan en consideración, tiene que ser extensa hacia atrás de las cuerdas. Todo lo que va adelante de la cuerda no sirve de nada en términos de resistencia.

Esto es lo que he estado recopilando. La idea, en términos de la lutería, es que se genere un estándar de construcción. A mí no me gusta reparar guitarrones que se rompen, no tiene sentido. Y eso es trabajo, porque la cubierta es lo más importante del instrumento. Hice los cálculos para cubiertas de lo que se puede usar: mañío, alerce, abeto. Si quieren, se los puedo compartir. Sobre todo, las medidas, que tienen que ver con la suma de tensiones de cuerdas según el encordado de Luciano; y también lo que propongo como varetaje, tomando en cuenta la experiencia de la guitarra de doce cuerdas de metal, pero tirándola a la sonoridad del guitarrón.

Segundo eje: exposición de Ignacio Reyes

Me puse a estudiar la forma de tocar y de encordar de sesenta guitarroneros a lo largo de la historia. Traté de hacer el aporte que hacen los hombres que saben de ciencia a la lutería. Ser

riguroso en algunas cosas puede ayudarnos a ver que hay a veces cosas que uno dice y pasan a ser mitos y verdades y, en realidad, no lo son.

Los criterios para seleccionar a los cultores fueron: que tengan un registro fonográfico, que desarrollen su técnica desde el canto a lo poeta y que tengan una trayectoria mínima de diez años. Seleccionados los cultores, lo que estudié de estos sesenta guitarroneros fue su escuela de aprendizaje, qué tipo de encordadura usa y la utilización de la mano derecha. Esto último es lo que más me interesó, porque quería ver cómo los viejos usaban su mano derecha. Ahí separé en dos grupos: la técnica pinza, que usa exclusivamente los dedos pulgar e índice; y la de tres dedos, que agrega el dedo medio.

Los más antiguos son Isaías Angulo, Lázaro Salgado, Manuel y Osvaldo Ulloa y Santos Rubio; los más jóvenes son Emma Madariaga, Paul Castán y Constanza Ceballos. Luego hice un sociograma a partir de relaciones maestro-discípulo, porque uno puede inferir algunas cosas que devienen en la técnica de ejecución. Por ejemplo, en la escuela pircana⁶, tenemos este relato del “Zurdo” Ortega que enseña; ahí aparece esta primera generación de guitarroneros. Por otro lado, viene Lázaro Salgado, de donde aprende Franklin. Este estudio no es el árbol genealógico de los guitarroneros, porque habría que incluir mucha más gente, incluso de Lázaro Salgado para arriba. Para los que tocamos hoy, en esto del árbol genealógico hay dos escuelas muy claras: una fue la de Alfonso Rubio y en general de los pircanos, de donde salió una gran cantidad de guitarroneros; la otra fue la escuela que hizo Francisco Astorga, que desde la universidad enseñó a otra cantidad. Para los guitarroneros nuevos es más o menos fácil esa identificación, en el modo de tocar: los que aprendieron de don Juan o Alfonso, versus los que aprendieron de Francisco, sabiendo que Pancho igual aprendió desde los pircanos.

Respecto del tipo de encordado, la mayoría trabajaba únicamente el metal. Los más antiguos —según dicen— usaban el alambre, porque no había otro medio, siendo que existía la cuerda de tripa u otras de seda que eran para otros instrumentos y más caras. Entonces, del total de guitarroneros, 35 utilizan exclusivamente metal; 16, encordados mixtos; y 8 nailon. Sabemos que esto es relativo también, porque algunos guitarroneros tienen más de un guitarrón, y a veces uno es de nailon y otro de metal.

Después los separé entre generaciones. Entre los guitarroneros nacidos antes de 1973, 16 tocan con metal, 7 mixto y solo 3 con nailon. Según lo investigado, fue Santos alrededor de 2000 quien empezó a encordar con nailon, y de ahí salió un grupo de guitarroneros antiguos que empezaron a encordar con nailon. Entre los guitarroneros después de 1974, esa proporción no ha cambiado mucho y hay una predilección por el metal. Uno quiere que el instrumento sea afinado y estable, que no se destemple tanto, pero también busca una sonoridad. Por eso creo que aparece el encordado mixto, porque mezcla las dos cosas.

Vamos a la técnica de la mano derecha. De los 60 guitarroneros, 27 tocan con pinza, 27 con tres dedos y hay un tercer grupo del que no pude obtener información de este tipo, porque si bien hay grabaciones de audio, no está el registro filmico para ver cómo tocaban, sobre todo de los más antiguos. Mi especulación es que estos tocaban con pinza. Ahora bien, cuando uno hace la otra nota, la de acá arriba [dominante bajando a tónica], uno hace [sol-re-fa#-la-sol]. Ahí es donde muchos meten el dedo medio para tocar la primera ordenanza, o también cuando se hace el trémolo. Por eso, la forma de tocar no es exclusiva, porque eventualmente puedo meter el dedo medio para hacer un trémolo en los diablos. De los guitarroneros nacidos antes de 1973, la mayoría tocaba con pinza; de los nacidos después de 1974, la mayoría toca con tres dedos.

Entonces, puedo concluir que el tipo de cuerda no se ha modificado demasiado con el paso del tiempo, siendo predominante el uso de cuerdas metálicas, y que la técnica de ejecución de la mano derecha sí ha tenido una evolución desde la técnica de la pinza a la utilización de los tres dedos. Las posibles causas son el desarrollo de guitarroneros que vienen con formación de guitarra española, en que se usa la técnica del arpegio y la aparición de la microfónica: me parece

⁶ “Pircano/a” o “pirqueño/a” es el gentilicio de Pirque, comuna de la provincia de Cordillera en la Región Metropolitana de Santiago, Chile (N. del E.).

que la técnica de la pinza genera una sonoridad con mayor proyección y, para ambientes de canto natural, se necesita que el instrumento suene; la técnica de los tres dedos, a mí parecer, baja la intensidad del sonido. Y otra causa de este cambio: pienso que hay un cambio de perfil de los guitarreros. O sea, hay menos campesinos y obreros, y más profesionales trabajadores urbanos. Manos menos toscas. La técnica de la pinza —a mi parecer— viene de manos toscas, es más sencillo para manos de trabajo.

Me queda una cosa que debe estudiarse: cómo la evolución de la técnica del instrumento genera cambios en la modalidad melódica rítmico-armónica ¿A qué me refiero? Lo antiguo. La técnica de la pinza de los antiguos tenía recursos que hoy se están perdiendo: trémolo, duplicación de la melodía vocal en guitarrón, melodías donde en muchas partes uno tocaba en el guitarrón exactamente lo mismo que iba en el canto o los floreos.

Mario Gómez Yáñez
 Universidad Austral de Chile, Chile
mariogomez@gmail.com

El Arte de la Fuga en Santiago de Chile – estreno histórico después de más de dos siglos y medio

El pasado 6 de mayo de 2024 ocurrió un hecho insólito en Santiago de Chile: por primera vez en la historia de nuestro país —hasta donde pude investigar—, se estrenó *El Arte de la Fuga* (*Die Kunst der Fuge*, BWV 1080), de Johann Sebastian Bach (1685-1750), en versión para clavecín solo. Si bien antes ya se había estrenado en órgano (por Luis González Catalán), o en agrupaciones de cámara (por Juan Pablo Izquierdo), no logré encontrar señales de que se hubiera estrenado en clavecín. Es decir, esa tarde de mayo se trató de un momento único, histórico, tal como ocurre cuando se estrenan obras contemporáneas, aunque en este caso ocurrió con más de dos siglos y medio de desfase.

Un acontecimiento de estas características vale agradecerlo y celebrarlo, en tanto bien sabemos que *El Arte de la Fuga* es una de las obras más importantes del repertorio musical occidental. Se encuentra entre las cumbres, sin duda, como máxima expresión de la polifonía y el espíritu humano. Su arquitectura sonora evoca a *la música de las esferas*, música mística genuinamente universal, en cuanto parece ir más allá del repertorio existente en nuestro planeta Tierra. Sus sonidos se mueven cual órbitas siderales, generando complejos contrapuntos que se despliegan en sus imitaciones, inversiones, espejos, retrogradaciones y *stretti*, incluyendo cánones y fugas simples, dobles y triples.

La partitura está escrita en «re menor», tono y modo elegidos especialmente —no por mera casualidad— para las grandes obras. En este sentido, es importante destacar que esta tonalidad está muy relacionada con el «modo dorio», cuya estructura interna goza de una gran simetría, con múltiples ventajas para hacer construcciones polifónicas, ideal para el caso de la fuga. Dicho esto, Bach organizó la partitura a base de catorce fugas y cuatro cánones, cuyo tema principal es (ver Figura 1):



Figura 1: Tema principal de *El Arte de la Fuga*.

Y vale aquí destacar que el tema (o sujeto) tiene doce notas, número simbólico que, en cantidad, coincide con los doce sonidos del sistema temperado (divisible por 1, 2, 3, 4, 6 y 12). Pero si de numerología se trata, también llama la atención el número 14, el cual coincide con la suma de los dígitos asociados al nombre BACH, dentro de la nomenclatura alemana (B=2, A=1, C=3 y H=8). Musicalmente, tales letras corresponden al motivo “Sib – La – Do – Si \flat ”, que aparece hacia el final del *Arte de la Fuga*, acaso como una simbólica despedida. Todo esto le da un carácter esotérico a la obra, con secretos e incógnitas que hasta ahora no se han podido descifrar (y quizás nunca se logre).

Otro aspecto fundamental que considerar es que la partitura está escrita sin indicar una instrumentación específica, lo cual conlleva una gran abstracción y profundización, apelando solo a la altura, duración y articulación de los sonidos. Esto le da una transparencia única a su arquitectura, la cual le permite ubicarse en los niveles más altos de la “música pura”, donde no existen referentes externos sino los propios sonidos, silencios y ritmos que articulan y definen a los melodiosos. Así entonces, escuchar la obra interpretada en clavecín claramente es la mejor versión que se pueda tener de *El Arte de la Fuga*, en tanto aporta con toda la nitidez, precisión y delicadeza que permite el instrumento.

Ya con estas precisiones, bien se puede dimensionar el gran regalo que nos hizo Edgardo Campos-Seguel, destacado músico chileno oriundo de Concepción, donde actualmente vive y trabaja. Su impecable ejecución le permitió dibujar con total claridad y nitidez la conducción y articulación de las voces y polifonías plasmadas en la partitura. En la audición se pudo apreciar el gran compromiso y conocimiento que él tiene no solo del *El Arte de la Fuga*, sino de la obra de Bach en su conjunto. El intérprete logró compenetrarse completamente en el tejido contrapuntístico de las diversas fugas y cánones, demostrando su alta lucidez mental, emocional y técnica para su ejecución. Pudo exponer y desplegar cada parte con total naturalidad, compartiendo y contagiando al público, que escuchó atenta y respetuosamente todo el concierto.

Y si en Chile, en más de 250 años esta obra no se había estrenado en clavecín, esto ya dice mucho de lo especial que es Edgardo Campos-Seguel. De partida, él mismo se declara un músico “no académico”, que se formó a partir de diferentes maestros, incluida una estadía de más de diez años en Francia, donde ganó una vasta experiencia en música de cámara y sinfónica. Se especializó en el repertorio antiguo; sin embargo, ya a sus siete años descubrió un notorio interés por la música de Bach. Él es además luthier, lo que le permite complementar su gran sensibilidad artística con sus conocimientos técnicos-acústicos. Su versatilidad es tal que puede interpretar música para clavicordio, clavecín, órgano y piano. Incluso ejerce la improvisación, la composición y la interpretación de música contemporánea.

Con todos estos antecedentes, llegó el esperado día del estreno oficial de *El Arte de la Fuga*, que se realizó en la Academia de Bellas Artes, un lunes a las 18:00 h, en el Salón de Honor del Instituto Chile (calle Almirante Montt 454, Santiago Centro). Quiénes asistimos pudimos vivir una experiencia memorable, que se agradece profundamente.

Detrás de todo, por cierto, hubo mucho trabajo. De hecho, el concierto fue el fruto de un proceso de más de veinte años de preparación. Al conversar telefónicamente con Edgardo, él mismo lo relató: “Por primera vez empecé a tocar *El Arte de la Fuga* a cuatro manos, con mi profesor de piano Raúl Morales, en Concepción, cuando yo tenía trece o catorce años”. Esto demuestra lo importante que fue esta ocasión, hito y culminación de su propia trayectoria musical. No por casualidad, la idea de hacer este concierto le surgió con un año de anticipación y se preparó rigurosamente, realizando hasta siete presentaciones privadas en Concepción. Otro hecho insólito, es que el clavecín usado —de origen francés— es de propiedad del mismo intérprete, quien lo adquirió e importó en 2005 y, en su calidad de luthier, lo armó con sus propias manos. Posteriormente, incluso, en 2016 le hizo ajustes para mejorarlo, logrando así tener un instrumento de primera categoría.

El concierto se hizo a sala llena, contando con la presencia de la embajadora de Alemania Irmgard María Fellner, y músicos como Juan Pablo Izquierdo. Dentro del público había personas

conocedoras de la música de Bach, compartiendo con novatos que jamás habían escuchado *El Arte de la Fuga*. De anfitriona estuvo Silvia Westermann Andrade, presidenta de la Academia de Bellas Artes. Por su parte, el músico y académico Alejandro Reyes van Eweyk introdujo el concierto y dio cuenta de la magna obra de J. S. Bach, así como de la trayectoria del intérprete. Entre sus palabras, puso especial énfasis en el privilegio que significaba asistir a este concierto, que por el grado de complejidad que tiene la obra, difícilmente se puede llegar a escuchar en vivo más de una vez en la vida.

Favorablemente, este hito musical se encuentra grabado y publicado en el canal YouTube de la Academia de Bellas Artes⁷.

Gabriel Matthey Correa
Compositor, socio de la ANC-Chile
gmatthey@hotmail.com

⁷ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=ddfFwLP4XDc> [acceso: 5 de enero de 2025].

Creación musical chilena

Cuadro sinóptico de obras de compositores chilenos interpretadas durante
el período octubre 2023 – septiembre 2024
preparado por Daniel Ponce Ellwanger
y Julio Garrido Letelier

En cada entrada se indica el nombre del autor (a), seguido de la información relativa al título y medio para el que está escrita la obra (abreviado como *TM*), la fecha de presentación (abreviada como *F*), la ocasión (cuando corresponda) y el lugar de interpretación de la música (abreviados como *OL*), la individualización de los intérpretes (abreviado como *Int*) y cuando sea pertinente se indican los solistas (abreviados como *Sol*). Si una obra se repite más de una vez, no se reitera el título, sino que la secuencia de información se señala desde la fecha de presentación en adelante. En orden alfabético las abreviaturas son las siguientes.

arr.:	Arreglo
<i>F</i> :	Fecha
<i>Int</i> :	Intérprete, intérpretes
<i>OL</i> :	Ocasión y lugar
rev:	Revisada
<i>Sol, Sols</i> :	Solista, Solistas
<i>TM</i> :	Título y medio

Con (*) se indican estrenos en Chile y con (**) estrenos en el extranjero. Este cuadro es elaborado a partir de la información que es explícitamente enviada a *Revista Musical Chilena*.

Advis Vitaglich, Luis. *TM*: *Cachencho en la playa* (movs. III. Quinteto del tren, V. Paraparapam) (1971) (*Arr.* Freddy Ogalde) para coro; *F*: 8 de agosto de 2024; *OL*: Concierto de temporada. “Canto universal, trascendental y mundano”. Teatro Aula Magna Usach; *Int*: Coro Sinfónico Usach, Andrés Bahamondes (dirección). *Sol*: Caroncho Jelves (voz, mov. V).

_____. *TM*: *Cantata Popular Santa María de Iquique* (1969) para orquesta; *F*: 21 de octubre de 2023; *OL*: “Orquesta Marga Marga: Cantata Santa María”. Anfiteatro Puente Cimbra, Putaendo; *Int*: Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (dirección); Para ensamble y coro; *F*: 19 de junio de 2024 (*Arr.* Simón Aedo, Diego Muñoz, Nicolás Lincopi [instrumental]) (*Arr.* Valeria Peña, Ignacio Sánchez [coral]); *OL*: “Artes en Toma: Reversión Cantata Santa María de Iquique”. Sala Isidora Zegers; *Int*: Colectivo Arte Nitrato: Rafael Palma (narración), Amaru Rivera, Timoteo Moreno, Andrés Ruiz, Camila Pineda, Sofía Huili, Catalina Silva, Lucas Villablanca, Vicente Iturrieta, Catalina Díaz (coro mixto), Diego Muñoz (guitarra), Simón Aedo (piano), Fernando Castillo (contrabajo), Isidora Gándara, Nicolás Lincopi (percusión), Andrés Bravo, Mai Ortega, Victoria Vargas (*performance*); *F*: 26 de junio de 2024; *OL*: “Artes en Toma: Reversión Cantata Santa María de Iquique”. Sala Isidora Zegers; *Int*: Colectivo Arte Nitrato: Rafael Palma (narración), Amaru Rivera, Timoteo Moreno, Andrés Ruiz, Camila Pineda, Sofía Huili, Catalina Silva, Lucas Villablanca, Vicente Iturrieta, Catalina Díaz (coro mixto), Diego Muñoz (guitarra), Simón Aedo (piano), Fernando Castillo (contrabajo), Isidora Gándara, Nicolás Lincopi (percusión), Andrés Bravo, Mai Ortega, Victoria Vargas (*performance*); *F*: 27 de junio de 2024; *OL*: “Espacio La Compañía presenta: Concierto Orquesta Marga Marga”. Espacio La Compañía, Valparaíso; *Int*: Ensamble Los Precisos, Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (dirección); *F*:

28 de junio de 2024; *OL*: “Concierto Orquesta Marga Marga”. Teatro Municipal de Viña del Mar; *Int*: Ensemble Los Precisos, Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (dirección); *F*: 11 de julio de 2024; *OL*: “Concierto Cantata Santa María de Iquique”. Espacio Comunitario Santa Ana, Cerro Cordillera, Valparaíso; *Int*: Ensemble Los Precisos, Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (dirección); *F*: 31 de julio de 2024; *OL*: “Concierto Los Andes”. Espacio Opus, Los Andes; *Int*: Ensemble Los Precisos, Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (dirección).

_____. *TM*: *Canto para una semilla* (movs. II. Los parientes, IV. La infancia) (1983) para coro; *F*: 8 de agosto de 2024; *OL*: Concierto de temporada. “Canto universal, trascendental y mundano”. Teatro Aula Magna Usach; *Int*: Coro Sinfónico Usach, Andrés Bahamondes (dirección); *Sols*: Claudia Allende (voz, mov. II), Sebastián Ahumada (voz, mov. II), Loreto Suvayke (voz, mov. IV).

Allende Sarón, Pedro Humberto. *TM*: *12 tonadas de carácter popular chileno* (1922) para piano; *F*: 7 de mayo de 2024; *OL*: “Música chilena de hace 100 años”. Auditorio Centro de Extensión Oriente UC; *Int*: Luis Alberto Latorre (piano); *F*: 8 de mayo de 2024, *OL*: Música Chilena de hace 100 Años. Museo de Artes Visuales UC; *Int*: Luis Alberto Latorre (piano).

Alvarado Basterrechea, Francisco. *TM*: *Al aire, libre** (2023) para flautas y clarinete; *F*: 10 de noviembre de 2023, *OL*: XXXII Festival de Música Contemporánea. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Sala A1, Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM); *Int*: Dúo Movimiento Paralelo: Karina Fischer, Paola Muñoz (flautas), Dante Burotto (clarinete).

Andrades Fernández, Fabián. *TM*: *Fantasia Sinfónica* (2005) para orquesta; *F*: 26 de abril de 2024; *OL*: II Concierto de temporada Orquesta Sinfónica Universidad de la Serena “200 años - Sinfonía Mendelssohn”. Aula Magna Universidad de La Serena; *Int*: Orquesta Sinfónica Universidad de La Serena, Christian Lorca (dirección).

Aranda Rojas, Pablo. *TM*: *De Fragmentos para Miguel* (2022)* para flauta, flauta Paetzold, clarinete, piano, violín, violonchelo, marimba y actriz; *F*: 7 de agosto de 2024; *OL*: XI Encuentro Internacional de Compositores y Compositoras 2024, Taller de Música Contemporánea: 20 años de poéticas sonoras. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Sala A1, Centro Cultural Gabriela Mistral; *Int*: Ensemble Taller de Música Contemporánea UC, Pablo Aranda (dirección), Carolina Sagredo (actriz).

_____. *TM*: *Estado Febril** (2023) para ensamble; *F*: 8 de noviembre de 2023; *OL*: XXXII Festival de Música Contemporánea. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Hall A, Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM); *Int*: Karina Fischer (flauta), Paola Muñoz (flauta Paetzold), Dante Burotto (clarinete), Miguel Ángel Muñoz (violín), Beatriz Lemus (violonchelo), Fernanda Ortega (piano), Gerardo Salazar (percusión), Pablo Aranda (dirección).

Bachmann Hernández, Katherine. *TM*: *Valdivia 1960** (mov. I. Valdivia) (2024) para orquesta; *F*: 12 de abril de 2024; *OL*: II Concierto de temporada Orquesta Sinfónica de Antofagasta “Concierto: Arturo Márquez”. Colegio San Agustín; *Int*: Orquesta Sinfónica de Antofagasta, Christian Baeza (dirección). *Sol*: Patricia Reyes (arpa).

Baeza Gajardo, Mario. *TM*: *Himno de la Universidad Técnica del Estado* para coro; *F*: 24 de abril de 2024; *OL*: Concierto de temporada “Cantata Nuestra Madre Grande”. Teatro Aula Magna Usach; *Int*: Coro Sinfónico Usach, Andrés Bahamondes (dirección).

Bascuñán Dockendorff, Guillermo. *TM: Leyenda del 21 de Mayo* (2005); *F: 2* de mayo de 2024; *OL: “Concierto Mes del Mar”*. Teatro Municipal de Viña del Mar; *Int: Banda de Conciertos de la Armada de Chile, Rodrigo Morales (dirección), Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (dirección).*

Becerra-Schmidt, Gustavo. *TM: Variaciones 1956** (1956) para flauta, violonchelo y piano; *F: 30* de julio de 2024; *OL: “Divertimento a tres”*. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Centro de Extensión Oriente; *Int: Guillermo Lavado (flauta), Celso López (violonchelo), Luis Alberto Latorre (piano); F: 31* de julio de 2024; *OL: Divertimento a Tres*. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Sala A1, Centro Cultural Gabriela Mistral; *Int: Guillermo Lavado (flauta), Celso López (violonchelo), Luis Alberto Latorre (piano).*

Berchenko Acevedo, Sergio. *TM: La Partícula Divina** (2011) para octeto de vientos; *F: 1* de agosto de 2024; *OL: V Concierto de temporada Orquesta Sinfónica Universidad de la Serena. Salón MECE, Universidad de La Serena; Int: Orquesta Sinfónica Universidad de La Serena. F: 1* de agosto de 2024; *OL: V Concierto de temporada Orquesta Sinfónica Universidad de la Serena. Centro Cultural Palace; Int: Orquesta Sinfónica Universidad de La Serena; F: 2* de agosto de 2024; *OL: V Concierto de temporada Orquesta Sinfónica Universidad de la Serena. Teatro Municipal de Vicuña; Int: Orquesta Sinfónica Universidad de La Serena.*

Bianchi Alarcón, Vicente. *TM: Tríptico sinfónico* (1958) para orquesta; *F: 28* de septiembre de 2024; *OL: “Concierto Fiestas Patrias”*. Catedral de Punta Arenas; *Int: Orquesta Sinfónica Universidad de Magallanes. Ricardo Colima (dirección).*

Bravo Musalem, Diego. *TM: Casi siempre... ** (2023) para ensamble; *F: 8* de noviembre de 2023; *OL: XXXII Festival de Música Contemporánea. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Hall A, Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM); Int: Ensamble Contemporáneo UC: Karina Fischer (flauta), Dante Burotto (clarinete), Davor Miric (violín), Georgina Rossi (viola), Alejandro Tagle (violonchelo), Luis Alberto Latorre (piano), Aliocha Solovera (dirección). Invitados: Constanza Muñoz (fagot), Eugenio Cáceres (corno), Hermes Quintanilla (trompeta), Gerardo Salazar, Gamaliel Roa (percusiones), Carlos Arenas (contrabajo).*

Brito, Jorge y Héctor Oyarzo. *TM: Cantata Latinoamérica Vive* (1992) (*Texto recitado: Guido Crino*) (*Arr: Pablo Valladares, Luis José Recart*) para voces, ensamble instrumental y orquesta; *F: 13* de octubre de 2023; *OL: “Concierto Grupo Contracorriente más Orquesta Marga Marga”*. Plaza Patricio Lynch, Concón; *Int: Grupo Contracorriente, Coro UCAM, Daniel Macías (dirección), Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (dirección). Sol: Constanza Domínguez (soprano); F: 23* de mayo de 2024; *OL: “Concierto Cantata LatinoaméricaVive”*. Espacio La Compañía, Valparaíso; *Int: Grupo Contracorriente, Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (dirección); F: 24* de mayo de 2024; *OL: “Concierto Cantata LatinoaméricaVive”*. Teatro Municipal de Viña del Mar; *Int: Grupo Contracorriente, Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (dirección); F: 17* de agosto de 2024; *OL: “Concierto Cantata Latinoamérica”*. Cancha Porvenir Bajo, Valparaíso; *Int: Grupo Contracorriente, Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (dirección).*

Cabello González, Lorenzo. *TM: Danza para Invocar Diablillos** (2024) para cuarteto de cuerdas; *F: 31* de octubre de 2024; *OL: “Noche Inaugural” Festival Internacional de Música de Cámara del Elqui 2024. Sala Mecsup, Departamento de Música de la Universidad de La Serena; Int: Cuarteto de cuerdas “Boros”*.

Cádiz Cádiz, Rodrigo. *TM: Ambigrama** (2023) para guitarra; *F:* 7 de noviembre de 2023; *OL:* XXII Festival de Música Contemporánea. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Sala A1, Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM); *Int:* Pablo Soto (guitarra).

_____. *TM: Clausum** (2023). Obra acusmática; *F:* 2 de mayo de 2024; *OL:* IX Festival de Música Electroacústica UC. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Centro de Extensión Oriente; *Int:* Obra acusmática.

Carvalho Pinto, Antonio. *TM: El jardín de Feu** (2023). Obra acusmática; *F:* 4 de mayo de 2024; *OL:* IX Festival de Música Electroacústica UC. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Centro de Extensión Oriente; *Int:* Obra acusmática.

_____. *TM: Venti** (2022) para oboe; *F:* 7 de noviembre de 2023; *OL:* XXXII Festival de Música Contemporánea. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Hall A, Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM); *Int:* José Luis Urquieta (oboe).

Castillo Hidalgo, Mauricio. *TM: Iuppiter et voces* (2022). Obra acusmática; *F:* 3 de mayo de 2024; *OL:* IX Festival de Música Electroacústica UC. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Centro de Extensión Oriente; *Int:* Obra acusmática.

Caviedes Muñoz, Gerardo. *TM: El llamado (Homenaje a Gabriela Mistral)* (2015) para guitarra; *F:* 29 de noviembre de 2023; *OL:* Concierto de temporada “III Ciclo de Guitarra Clásica Fundación Guitarra Viva Ernesto Quezada”. Teatro Aula Magna Usach; *Int:* Alexis Vallejos (guitarra). *F:* 24 de septiembre de 2024; *OL:* Concierto de temporada. IV Ciclo de Guitarra Clásica Fundación Guitarra Viva Ernesto Quezada. Auditorio Facultad de Administración y Economía Usach; *Int:* Paula Ordoñez (flauta), Alexis Vallejos (guitarra).

Coloma Casaula, Eleonora. *TM: Dúo para un diluvio de sequía** (2023) para clarinete y piano; *F:* 7 de noviembre de 2023; *OL:* XXXII Festival de Música Contemporánea. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Sala A1, Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM); *Int:* Daniela Sepúlveda (clarinete en sib), Karina Glasinovic (piano).

Contreras Vázquez, Manuel. *TM: Taiken** (2021) para violonchelo y accesorios; *F:* 9 de noviembre de 2023, *OL:* XXXII Festival de Música Contemporánea. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Sala A1, Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM); *Int:* Beatriz Lemus (violonchelo y accesorios).

Correa Astudillo, Esteban. *TM: Cantos Negros, concierto para guitarra eléctrica y orquesta**; *F:* 6 de septiembre de 2024; *OL:* VII Concierto de temporada Orquesta Sinfónica Universidad de la Serena “Concierto de Cierre Festival de Música Contemporánea Musicahora”. Salón MECE, Universidad de La Serena; *Int:* Orquesta Sinfónica Universidad de La Serena, Natalia Salinas (dirección); *Sol:* Javier Dinamarca (guitarra eléctrica).

Correa Barraza, Luciano. *TM: Evaristo** (2024) para orquesta; *F:* 31 de mayo de 2024; *OL:* III Concierto de temporada Orquesta Sinfónica de Antofagasta. Colegio Don Bosco; *Int:* Orquesta Sinfónica de Antofagasta, Pedro Baeza (dirección). *Sol:* Sara Fernández (viola).

Cotapos Baeza, Acario. *TM: Sonata fantasía* (1924) para piano; *F:* 7 de mayo de 2024; *OL:* “Música chilena de hace 100 años”. Auditorio Centro de Extensión Oriente UC; *Int:* Luis Alberto Latorre (piano); *F:* 8 de mayo de 2024, *OL:* Música chilena de hace 100 años. Museo de Artes Visuales UC; *Int:* Luis Alberto Latorre (piano).

Dimitroff López, André. *TM: 8RH82** (2022) para orquesta de cuerdas; *F:* 31 de julio de 2024; *OL:* Ciclo de "Conciertos de Invierno en tu Barrio" de la Ilustre Municipalidad de Santiago. Iglesia Basílica de La Merced; *Int:* Orquesta Estudiantil de la Ilustre Municipalidad de Santiago, Gorky Largo (dirección).

_____. *TM: 17U7** (2022) para orquesta de cuerdas; *F:* 31 de julio de 2024; *OL:* Ciclo de "Conciertos de Invierno en tu Barrio" de la Ilustre Municipalidad de Santiago. Iglesia Basílica de La Merced; *Int:* Orquesta Estudiantil de la Ilustre Municipalidad de Santiago, Gorky Largo (dirección).

Fariás Vásquez, Miguel. *TM: Despedida** para coro y orquesta; *F:* 20 de marzo de 2024; *OL:* Concierto de temporada "Orquesta & Coro Sinfónico Usach: Fariás – Mozart – Beethoven". Teatro Aula Magna Usach; *Int:* Coro Sinfónico Usach, Andrés Bahamondes (dirección), Orquesta Usach, David del Pino Klinge (dirección).

_____. *TM: Ofrenda de Amor, a los caídos de la Escuela Santa María de Iquique** (2022) para soprano orquesta; *F:* 31 de mayo de 2024; *OL:* VI Concierto de temporada Orquesta Sinfónica de Antofagasta. Colegio Don Bosco; *Int:* Orquesta Sinfónica de Antofagasta, Rodrigo Ossandón (dirección). *Sol:* Constanza Olguín (soprano).

_____. *TM: Rulfo** (2021) para ensamble vocal; *F:* 10 de noviembre de 2023, *OL:* XXXII Festival de Música Contemporánea. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Sala A1, Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM); *Int:* Gesture Ensemble Vocal de Solistas: Doris Silva (soprano I), Catalina Lasalle (soprano II), Cecilia Barrientos (mezzosoprano), Santiago Peralta (tenor I) Cristian Fernández-Toro (tenor II y dirección), Nikolas Tobar (barítono-bajo).

Fernández-Toro, Cristian. *TM: Mutacions** (2021) para flautas, clarinetes y violonchelo; *F:* 10 de noviembre de 2023, *OL:* XXXII Festival de Música Contemporánea. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Sala A1, Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM); *Int:* Guillermo Lavado (flautas), David Medina (clarinetes), Benjamín Solano (violonchelo).

González González, Andrés. *TM: Flautato mutante* (2023) para flauta dulce bajo, contrabajo y electrónica en tiempo real; *F:* 4 de mayo de 2024; *OL:* IX Festival de Música Electroacústica UC. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Centro de Extensión Oriente; *Int:* Eduardo Blanchard (flauta dulce bajo), José Arancibia (contrabajo), Andrés González (electrónica en tiempo real).

Guarello Finlay, Alejandro y Grupo Ortiga. *TM: Cantata de los derechos humanos "Caín y Abel"* (1978) para coro y orquesta; *F:* 18 de abril de 2024; *OL:* "Cantata de los Derechos Humanos". Teatro Municipal de Viña del Mar; *Int:* Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (dirección); *F:* 19 de abril de 2024; *OL:* "Concierto Espacio la Compañía". Espacio la Compañía, Valparaíso; *Int:* Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (dirección). *F:* 27 de abril de 2024; *OL:* "Concierto Otoñal". Plaza de Armas, Calle Larga; *Int:* Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (dirección).

Guede Rodríguez, Fernando. *TM: Dîpstelle du soir**, para orquesta; *F:* 6 de septiembre de 2024; *OL:* VII Concierto de temporada Orquesta Sinfónica Universidad de la Serena "Concierto de Cierre Festival de Música Contemporánea Musicahora". Salón MECE, Universidad de La Serena; *Int:* Orquesta Sinfónica Universidad de La Serena, Natalia Salinas (dirección).

Hernaiz Hernaiz, Julio. *TM: Desentonada N°2, para vibráfono y piano* (2023) (Arr. Tomás Moreno); *F:* 27 de junio de 2024; *OL:* 3er Ciclo Alumni Musica UC "Tránsito: diálogo incesante". Instituto

de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Sala Luksic; *Int:* Tomás Moreno (vibráfono), Darío Barraza (piano).

Jara Martínez, Víctor. *TM: Charagua* (1969) para orquesta; *F:* 7 de noviembre de 2023; *OL:* “Concierto Deutsche Schule Valparaíso”. Colegio Alemán de Valparaíso, Valparaíso; *Int:* Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (dirección); *F:* 24 de noviembre de 2023; *OL:* “Concierto Mes de los Públicos”. Club Alemán Valparaíso, Valparaíso; *Int:* Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (dirección).

Koljatic Silva, Tomás. *TM: Abendstück* (2010) para piano; *F:* 10 de octubre de 2023; *OL:* Visiones Románticas del Piano. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Centro de Extensión Oriente; *Int:* Eun Seong Hong (piano); *F:* 11 de octubre de 2023; *OL:* Visiones Románticas del Piano. Teatro Joan Jara; *Int:* Eun Seong Hong (piano).

_____. *TM: Arietta* (2022) para piano y electrónica; *F:* 2 de mayo de 2024; *OL:* IX Festival de Música Electroacústica UC. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Centro de Extensión Oriente; *Int:* Juan Cristóbal Undurraga (piano), Tomás Koljatic Silva (electrónica); *F:* 8 de mayo de 2024; *OL:* IX Festival de Música Electroacústica UC. Extracto. Sala A1, Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM); *Int:* Juan Cristóbal Undurraga (piano), Tomás Koljatic Silva (electrónica).

_____. *TM: Zwei Doppelporträts** (2022-2023) para piano y electrónica; *F:* 10 de noviembre de 2023; *OL:* XXXII Festival de Música Contemporánea. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Sala A1, Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM); *Int:* Juan Cristóbal Undurraga (piano), Tomás Koljatic Silva (electrónica).

Lanfranco Leverton, Fernando. *TM: Cantata Nuestra Madre Grande* (1973-1976) para coro (*Text:* Manuel Rodríguez Uribe; transcripción musical de Marco Antonio Barticevic Sapunar) (*Arr.* Fernando Alarcón); *F:* 24 de abril de 2024; *OL:* Concierto de temporada. “Cantata Nuestra Madre Grande”. Teatro Aula Magna Usach; *Int:* Coro Sinfónico Usach, Andrés Bahamondes (dirección); *F:* 8 de agosto de 2024 (movs. III. Los nueve altivos, X. Hacia la luz); *OL:* Concierto de temporada. “Canto universal, trascendental y mundano”. Teatro Aula Magna Usach; *Int:* Coro Sinfónico Usach, Andrés Bahamondes (dirección). *Sols:* Claudia S. Constancio (voz, mov. III), Pablo Suárez (voz, mov. X).

Leiva Maturana, Luis. *TM: Bosques Rojos* (2014) para orquesta; *F:* 20 de octubre de 2023; *OL:* “Noche Nostálgica”. Plaza de Armas, Putaendo; *Int:* Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (dirección); *F:* 26 de octubre de 2023; *OL:* “Concierto Gala - Espacio La Compañía”. Espacio La Compañía, Valparaíso; *Int:* Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (dirección); *F:* 7 de noviembre de 2023; *OL:* “Concierto Deutsche Schule Valparaíso”. Colegio Alemán de Valparaíso, Valparaíso; *Int:* Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (dirección); *F:* 16 de mayo de 2024; *OL:* “Concierto Palacio Vergara”. Palacio Vergara, Viña del Mar; *Int:* Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (dirección).

_____. *TM: Vientos Eternos* (2023) para orquesta; *F:* 21 de marzo de 2024; *OL:* “Concierto Palacio Vergara”. Palacio Vergara, Viña del Mar; *Int:* Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (dirección); *F:* 22 de marzo de 2024; *OL:* “Concierto Espacio la Compañía”. Espacio la Compañía, Valparaíso; *Int:* Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (dirección); *F:* 22 de marzo de 2024; *OL:* “Concierto Museo de Placilla”. Museo de Placilla, Valparaíso; *Int:* Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (dirección); *F:* 27 de marzo de 2024; *OL:* “Concierto Escuela de Derecho de la Universidad de Valparaíso”. Universidad de Valparaíso; *Int:* Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (dirección).

Leng Haygus, Alfonso. *TM: Cinco Doloras para piano* (1914); *F:* 7 de mayo de 2024; *OL:* “Música Chilena de hace 100 Años”. Auditorio Centro de Extensión Oriente UC; *Int:* Luis Alberto Latorre (piano); *F:* 8 de mayo de 2024, *OL:* “Música Chilena de hace 100 Años”. Museo de Artes Visuales UC; *Int:* Luis Alberto Latorre (piano).

_____. *TM: Andante para cuerdas* (1905); *F:* 17 de abril de 2024; *OL:* “Concierto Club Alemán”. Club Alemán, Valparaíso; *Int:* Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (dirección); *F:* 17 de abril de 2024; *OL:* “Concierto Equinoccio de Otoño”. Museo Palacio Vergara, Viña del Mar; *Int:* Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (dirección).

Letelier Eltit, Martín. *TM: Diablo Blanco** (2023) para orquesta; *F:* 23 de noviembre de 2023; *OL:* IX Concierto de temporada Orquesta Sinfónica Universidad de la Serena, Ensayo guiado “Mes de los Públicos”. Centro Cultural Palace Coquimbo; *Int:* Orquesta Sinfónica Universidad de La Serena, Rodolfo Fischer (dirección). *Sol:* Alberto Dourthé (violín); *F:* 24 de noviembre de 2023; *OL:* IX Concierto de temporada Orquesta Sinfónica Universidad de la Serena. Ensayo guiado “Mes de los Públicos”. Aula Magna Universidad de La Serena; *Int:* Orquesta Sinfónica Universidad de La Serena, Rodolfo Fischer (dirección). *Sol:* Alberto Dourthé (violín).

Martínez García, Gonzalo. *TM: Cuarteto de cuerdas** (2021); *F:* 8 de noviembre de 2023; *OL:* XXXII Festival de Música Contemporánea. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Hall A, Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM); *Int:* Cuarteto Académico UC: Frida Ansaldi (violín I), Gonzalo Beltrán, (violín II), Georgina Rossi (viola), Alejandro Tagle (violonchelo).

Martínez Serrano, Jorge. *TM: La Rosa y el Clavel* (1962) para orquesta (*Arr.* Vicente Bianchi, 1967); *F:* 28 de septiembre de 2024; *OL:* “Concierto Fiestas Patrias”. Catedral de Punta Arenas; *Int:* Orquesta Sinfónica Universidad de Magallanes. Ricardo Colima (dirección); *F:* 16 de enero de 2024; *OL:* Concierto de temporada “Orquesta Usach en La Pintana”. Teatro Municipal de La Pintana; *Int:* Orquesta Usach. David del Pino Klinge (dirección); *F:* 17 de enero de 2024; *OL:* Concierto de temporada “Gala del Roto Chileno del Barrio Yungay”. Iglesia San Saturnino; *Int:* Orquesta Usach. David del Pino Klinge (dirección).

Mella Toro, Luis. *TM: Brazas a ceñir* (1929-1935); *F:* 2 de mayo de 2024; *OL:* “Concierto Mes del Mar”. Teatro Municipal de Viña del Mar; *Int:* Banda de Conciertos de la Armada de Chile, Rodrigo Morales (dirección), Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (dirección).

Mendoza Verdejo, Francisco. *TM: Acuarela, concierto para guitarra y orquesta* (2010-2011); *F:* 28 de septiembre de 2024; *OL:* “Concierto Fiestas Patrias”. Catedral de Punta Arenas; *Int:* Orquesta Sinfónica Universidad de Magallanes. Ricardo Colima (dirección). *Sol:* Romilio Orellana (guitarra).

Mora López, Mario. *TM: Bichos** (2020) para violín, piano y percusión; *F:* 9 de noviembre de 2023, *OL:* XXXII Festival de Música Contemporánea. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Sala A1, Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM); *Int:* Miguel Ángel Muñoz (violín), Fernanda Ortega (piano), Sebastián Nahuelcoy (percusión).

Morales Ossio, Cristian. *TM: Nudo II* (2005) para ensamble; *F:* 8 de noviembre de 2023; *OL:* XXXII Festival de Música Contemporánea. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Hall A, Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM); *Int:* Ensamble Taller de Música Contemporánea: Paola Muñoz (flauta paetzold), Dante Burotto (clarinete), Miguel Ángel Muñoz (violín), Beatriz Lemus (violonchelo), Diego Castro (guitarra), Fernanda Ortega

(Piano MIDI), Sebastián Nahuelcoy (percusión), Cristian Morales (electrónica en tiempo real), Pablo Aranda (dirección); *Sols*: Karina Fischer, Guillermo Lavado (flautas).

_____. *TM: Solid Fluidity** (2024) para flauta baja, flauta paetzold, clarinete y electrónica; *F*: 2 de mayo de 2024; *OL*: IX Festival de Música Electroacústica UC. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Centro de Extensión Oriente; *Int*: Karina Fischer (flauta baja), Paola Muñoz (flauta paetzold), Dante Burotto (clarinete), Cristian Morales (electrónica).

_____. *TM: Solid fluidity study* (2023-2024) para flauta baja, flauta paetzold contrabajo, clarinete bajo y electrónica; *F*: 6 de agosto de 2024; *OL*: XI Encuentro Internacional de Compositores y Compositoras 2024. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Centro de Extensión Oriente; *Int*: Karina Fischer (flauta baja), Paola Muñoz (flauta paetzold), Dante Burotto (clarinete), Cristian Morales (electrónica), Pablo Aranda (dirección).

Muñoz Farida, Graciela. *TM: Fábula** (2021). Obra acusmática; *F*: 4 de mayo de 2024; *OL*: IX Festival de Música Electroacústica UC. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Centro de Extensión Oriente; *Int*: Obra acusmática.

Novoa de Ferari, Florencia. *TM: Wi-Fi Suite** (2020-2023) para soprano, mezzosoprano y percusión; *F*: 9 de noviembre de 2023, *OL*: XXXII Festival de Música Contemporánea. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Sala A1, Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM); *Int*: Florencia Novoa (soprano), Javiera Barrios (mezzosoprano), Franco Palleres (percusión).

Núñez Mora, Andrés. *TM: Detablo* (2019) para guitarra, guitarrón chileno y bandurria; *F*: 6 de agosto de 2024; *OL*: XI Encuentro Internacional de Compositores y Compositoras 2024. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Centro de Extensión Oriente; *Int*: Erik Marroquín (guitarra), Cristóbal Menares (guitarrón chileno), Diego Castro (bandurria).

Ojeda Soto, Erwin. *TM: Pangué Lingua** (2024) para coro; *F*: 30 de mayo de 2024, *OL*: “Concierto de Adoración *Soli Deo Gloria*”, Templo Mayor Campus Oriente de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago; *Int*: Coro de Estudiantes UC, Felipe Ramos (dirección).

Olivares, Manuel (Arr.). *TM: Suite Chilena* para orquesta; *F*: 28 de septiembre de 2024; *OL*: “Concierto Fiestas Patrias”. Catedral de Punta Arenas; *Int*: Orquesta Sinfónica Universidad de Magallanes. Ricardo Colima (dirección).

Osorio González, Daniel. *TM: Zikkus-P* (2013) para piano; *F*: 2 de mayo de 2024; *OL*: IX Festival de Música Electroacústica UC. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Centro de Extensión Oriente; *Int*: Fernanda Ortega (piano). *F*: 8 de mayo de 2024; *OL*: IX Festival de Música Electroacústica UC: Extracto. Sala A1, Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM); *Int*: Fernanda Ortega (piano).

Peña Hen, Jorge. *TM: Tonada* (1959) para orquesta y coro; *F*: 6 de octubre de 2023; *OL*: VIII Concierto de temporada Orquesta Sinfónica Universidad de la Serena. Ex Maestranza Ferronor; *Int*: Orquesta Sinfónica Universidad de La Serena, Lucía Zicos (dirección), Coro ULS. *Sol*: Diego Álvarez (violonchelo). *F*: 7 de octubre de 2023; *OL*: VIII Concierto de temporada Orquesta Sinfónica Universidad de la Serena. Aula Magna Universidad de La Serena; *Int*: Orquesta Sinfónica Universidad de La Serena, Lucía Zicos (dirección), Coro ULS; *Sol*: Diego Álvarez (violonchelo).

Pérez-Ramírez, Marco Antonio. *TM: Canto Vivo* (2023) para violonchelo; *F:* 9 de noviembre de 2023, *OL:* XXXII Festival de Música Contemporánea. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Hall A, Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM); *Int:* Beatriz Lemus (violonchelo).

Pinto d'Aguiar Montt, Felipe. *TM: A la Vuelta de la Esquina** (2020) para oboe, piano y percusión; *F:* 7 de noviembre de 2023, *OL:* XXXII Festival de Música Contemporánea. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Sala A1, Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM); *Int:* Ensemble Dibujos: José Luis Urquieta (oboe), Victoria Vial (piano), Pablo Pallero (percusión).

Piñeiro Araya, Braulio. *TM: De profundis. Salmo 130** (2024) para coro; *F:* 30 de mayo de 2024, *OL:* "Concierto de Adoración *Soli Deo Gloria*", Templo Mayor Campus Oriente de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago; *Int:* Coro de Estudiantes UC, Felipe Ramos (dirección).

Prieto Noguera, Verónica. *TM: La Reina de los Cielos* (2001), cuento musical para ensamble; *F:* 13 de enero de 2024 (dos funciones); *OL:* "Música UC para niñas y niños". Auditorio Centro de Extensión Oriente UC; *Int:* Magdalena Amenábar (narración), Karina Fischer (flauta), Guillermo Lavado (flauta y piccolo), David Medina (clarinete), Miguel Ángel Muñoz (violín), Benjamín Solano (violonchelo), Bastián Inostroza (guitarra), Joaquín López (marimba), Gerardo Salazar (percusión), Christian Lorca (dirección).

Quinteros Saavedra, Juan Manuel. *TM: Con leño* (2019) para ensamble; *F:* 7 de noviembre de 2023, *OL:* XXXII Festival de Música Contemporánea. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Sala A1, Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM); *Int:* Compañía de Música Contemporánea: Roberto Cisternas (flauta), Rodrigo Araya (clarinete), Fabian Esparza (violín), Carol Basoalto (viola), Beatriz Lemus (violonchelo), Héctor Arteaga (contrabajo), José Ojeda (piano), Natalia Canales, Gad Xoyón (percusiones), Carlos Valenzuela (director); *Sol:* Lucas Ledesma (percusión).

Rifo Suárez, Guillermo. *TM: Paisaje Urbano* (2009) para orquesta; *F:* 26 de enero de 2024; *OL:* XXXVIII Encuentros Musicales de La Serena. Aula Magna Universidad de La Serena; *Int:* Orquesta Sinfónica Universidad de La Serena, Juan Pablo Aguayo (dirección).

Sánchez Dittborn, Juan Antonio. *TM: Tonádica Violetica* (2000) para ensamble de guitarras; *F:* 2 de noviembre de 2023; *OL:* Ciclo Intérpretes del Siglo XXI. Sala Luksic, Campus San Joaquín UC; *Int:* Ensamble de Guitarras Oriente: Juan Cristóbal Villaroel, Agustín Almarza Estay, Andrés Bizarro Valderrama, Antonio Hasbún González (guitarras), Luis Castro (director).

Santibáñez Álvarez, Felipe. *TM: En su presencia eterna** (2024) para cuarteto de cuerdas; *F:* 30 de mayo de 2024, *OL:* "Concierto de Adoración *Soli Deo Gloria*", Templo Mayor Campus Oriente de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago; *Int:* Cuarteto Académico UC.

Silva Sáez, Aurelio y Valentina Serratí Sisa (artista medial). *TM: Lumini** (2023) para percusión, electrónica y video; *F:* 10 de noviembre de 2023, *OL:* XXXII Festival de Música Contemporánea. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Sala A1, Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM); *Int:* Gerardo Salazar (percusión).

Solovera Roje, Aliocha. *TM: Confluencias** (2023) para violonchelo y piano; *F:* 7 de noviembre de 2023, *OL:* XXXII Festival de Música Contemporánea. Instituto de Música de la Pontificia

Universidad Católica de Chile. Sala A1, Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM); *Int:* Martín Osten (violonchelo), Liza Chung (piano).

_____. *TM: Re-Encuentros** (2024) para ensamble; *F:* 26 de septiembre de 2024; *OL:* “Concierto Extraordinario: *Splash Perkussion* NRW y Ensamble de Percusión Música UC”. Teatro Municipal de Ñuñoa; *Int:* SPLASH Perkussion NRW (Alemania), Ensamble de Estudiantes Percusión Música UC, Aliocha Solovera (dirección); *Sol:* Isaac Andrade (violonchelo).

Soro Barriga, Enrique. *TM: Cuarteto de Cuerdas en La Mayor* (1903); *F:* 31 de octubre de 2024; *OL:* “Noche Inaugural” Festival Internacional de Música de Cámara del Elqui 2024. Sala Mecesus, Departamento de Música de la Universidad de La Serena; *Int:* Cuarteto de cuerdas “Boros”.

Soublette Asmussen, Gastón. *TM: Chile en cuatro cuerdas* (1971) para orquesta; *F:* 28 de septiembre de 2024; *OL:* “Concierto Fiestas Patrias”. Catedral de Punta Arenas; *Int:* Orquesta Sinfónica Universidad de Magallanes. Ricardo Colima (dirección).

Soublette Asmussen, Sylvia. *TM: Spleen* para guitarra y flauta; *F:* 13 de junio de 2024; *OL:* Concierto de temporada “IV Ciclo de Guitarra Clásica Fundación Guitarra Viva Ernesto Quezada”. Auditorio Facultad de Administración y Economía Usach; *Int:* Paula Ordoñez (flauta), Alexis Vallejos (guitarra). *F:* 24 de septiembre de 2024; *OL:* Concierto de temporada. IV Ciclo de Guitarra Clásica Fundación Guitarra Viva Ernesto Quezada. Auditorio Facultad de Administración y Economía Usach; *Int:* Paula Ordoñez (flauta), Alexis Vallejos (guitarra).

Tobar Cerda, Vicente. *TM: Sol de Orión** (2024) para cuarteto de cuerdas; *F:* 30 de mayo de 2024, *OL:* “Concierto de Adoración *Soli Deo Gloria*”, Templo Mayor Campus Oriente de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago; *Int:* Cuarteto Académico UC.

Vaisman Maturana, Sofía. *TM: Cueca de la temprana muerte**, para coro y orquesta (*Text:* Natalia Figueroa Gallardo); *F:* 6 de septiembre de 2024; *OL:* VII Concierto de temporada Orquesta Sinfónica Universidad de la Serena “Concierto de Cierre Festival de Música Contemporánea Musicahora”. Salón MECE, Universidad de La Serena; *Int:* Coro Sinfónico Universidad de La Serena, Valeska Cabrera Silva (dirección); Orquesta Sinfónica Universidad de La Serena, Natalia Salinas (dirección).

Valenzuela Hernández, Manuel. *TM: Memoria** (2023) para ensamble; *F:* 8 de noviembre de 2023; *OL:* XXXII Festival de Música Contemporánea. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Hall A, Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM); *Int:* Ensamble Contemporáneo UC: Karina Fischer (flauta), Dante Burotto (clarinete), Davor Miric (violín), Georgina Rossi (viola), Alejandro Tagle (violonchelo), Luis Alberto Latorre (piano), Aliocha Solovera (dirección).

Vásquez Miranda, Christian. *TM: KA-325** (2023) para orquesta; *F:* 19 de junio de 2024; *OL:* Concierto de temporada. “Concierto de Aniversario RadioUsach”. Auditorio Facultad de Administración y Economía Usach; *Int:* Orquesta Usach, Tobías Volkmann (dirección).

Vergara Valdés, Juan Pablo. *TM: Desde otro puerto* (2019)* para flauta y contrabajo; *F:* 7 de agosto de 2024; *OL:* XI Encuentro Internacional de Compositores y Compositoras 2024, Taller de Música Contemporánea: 20 años de poéticas sonoras. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Sala A1, Centro Cultural Gabriela Mistral; *Int:* Karina Fischer (flauta), Carlos Arenas (contrabajo), Pablo Aranda (dirección).

Vidal Astroza, Aníbal. *TM: About Cliffs** (2022) para piano; *F:* 20 de enero de 2024; *OL:* Concierto de piano solo. Teatro Regional del Biobío, Concepción, Sala Principal; *Int:* Yuko Sano (piano). *F:* 27 de enero de 2024; *OL:* Concierto de piano solo. Teatro del Lago, Frutillar, Anfiteatro; *Int:* Yuko Sano (piano).

Información para autoras y autores

Política editorial

Fundada en 1945, la *Revista Musical Chilena* ha identificado como su principal área de interés la música en Chile y en América Latina, sobre la base tanto de los aspectos musicales propiamente tales como del marco histórico y sociocultural, desde la perspectiva de la musicología y de otras disciplinas relacionadas. Considera propuestas originales de estudios o trabajos científicos que traten acerca de temas vinculados a compositores, ejecutantes, audiencias e instrumentos de la música clásica, folclórica o tradicional, popular urbana y de las culturas originarias, al igual que propuestas originales de trabajos científicos atinentes a manuscritos, investigadores, aspectos teóricos y modelos musicológicos, además de nuevos enfoques de la musicología como disciplina, tanto en Chile como en América Latina. Asimismo acepta propuestas originales de informes, reflexiones u otro tipo de escritos pertinentes que se categorizan como documentos. El propósito de la *RMCh* es el ensanchamiento permanente de los horizontes musicológicos de Chile y América Latina.

Estudios, documentos y reseñas

Las colaboraciones pueden corresponder a trabajos científicos, acerca de las temáticas señaladas anteriormente, o a documentos. Los **estudios** son el resultado de una investigación que aborde un tema de manera original y relevante sobre la base de una perspectiva rigurosa, amplia y renovadora tanto de la música misma como del contexto sociocultural correspondiente. Junto con demostrar un conocimiento acabado de la bibliografía y otras fuentes relativas al tema del trabajo, debe este contener aportes renovadores de tipo conceptual, teórico, metodológico o contribuir con datos nuevos que sirvan de base para ulteriores investigaciones. Además debe explicitar su vínculo con un proyecto de investigación de mayor alcance del que sea resultado.

Los **documentos**, por su parte, no requieren necesariamente todo el aparato de un trabajo de investigación. Pueden informar acerca de determinados eventos o efemérides, o acerca de la música en general; abordar temas o documentación específicos que puedan ser de utilidad para investigadores; comunicar recuerdos o planteamientos personales acerca de instituciones o de la música en su relación con la sociedad; analizar publicaciones musicológicas a un nivel más profundo que la reseña; dar a conocer entrevistas, presentar perfiles de personajes del país o del extranjero o reproducir discursos pronunciados en ocasiones de importancia; brindar un homenaje en profundidad a personajes fallecidos, además de otras temáticas similares. Además pueden ser reflexiones producto de la experiencia basada en estudios u observaciones de fenómenos en torno a lo musical, planteando ideas personales acerca de la interpretación, la composición, los procesos creativos o la enseñanza de la música, y modos de realizar la investigación musical.

En el caso de las **reseñas**, pueden corresponder a publicaciones recientes de libros, revistas, partituras, fonogramas, registros audiovisuales o tesis musicológicas (o de disciplinas afines) de

grado o posgrado. A diferencia de los estudios o documentos, las reseñas son solicitadas directamente por *Revista Musical Chilena* a personas que de forma voluntaria deseen colaborar en esta tarea. Sin embargo, si alguna persona no convocada pero interesada quisiera colaborar con la reseña de alguna publicación reciente (excluyendo las tesis) que no haya sido asignada a otra, puede enviar su colaboración con la condición de que un ejemplar de la publicación reseñada sea enviado a *Revista Musical Chilena*, reservándose la Redacción el veredicto de publicación del escrito.

En todos los casos (estudios, documentos y reseñas) la escritura del texto debe estar al nivel de un trabajo académico, evitándose los errores gramaticales, sintácticos y ortográficos.

Comité Editorial

La *Revista Musical Chilena* actualmente aparece dos veces al año, durante los meses de enero y julio.

Una vez recibidos y declarados como trabajos admisibles, los textos son sometidos a la consideración del Comité Editorial de la *RMCh*, el que resuelve en forma inapelable acerca de la publicación del texto mediante comunicación a la persona interesada. Para este propósito el Comité podrá solicitar informes a evaluadores externos bajo el sistema doble ciego. Desde la declaración de admisibilidad del texto, hasta el término del proceso de revisión por el Comité Editorial y la correspondiente comunicación a la persona interesada, transcurre un período de aproximadamente seis meses, el que en determinados casos puede ser mayor. La publicación puede demorar otros seis meses o más, de acuerdo con las prioridades editoriales de la *RMCh*, y se realizará una vez firmado un protocolo de publicación entre la dirección de la *RMCh* y los autores.

Si en cualquier etapa del proceso de evaluación se detectara plagio o autoplagio en un grado considerable, el texto quedará automáticamente fuera de posibilidad de publicación y su(s) autor/a(s) inhabilitado/a(s) de manera permanente para publicar cualquier tipo de texto en *RMCh*.

Forma y preparación de manuscritos

1. La *RMCh* publica en la actualidad trabajos solamente en castellano. Además del texto, los trabajos propuestos deben ir acompañados de un resumen no superior a 250 palabras a doble espacio, en castellano e inglés, junto con las palabras claves correspondientes (hasta un máximo de diez) y una breve nota biográfica del autor. El largo de los textos no debe exceder las 12.000 palabras en el caso de estudios (incluyendo notas al pie, bibliografía y anexos), de 6.000 palabras en el caso de documentos, y de 3.000 palabras en caso de reseñas. En la redacción, se solicita preferir el uso de sustantivos colectivos y epicenos cuando sea procedente.
2. Toda referencia a la identidad del autor, autora o autores, especialmente en el caso de los estudios, deberá omitirse en el cuerpo del texto.
3. En caso de estudios firmados por más de tres autores, deberá consignarse en un archivo Word anexo el papel o tareas específicas que haya desempeñado cada persona en la elaboración del artículo y en la investigación de la que es resultado.
4. Los juicios y puntos de vista contenidos en los trabajos y reseñas que se publiquen son de exclusiva responsabilidad de los autores. En caso que se requiera el permiso para la

inclusión en los trabajos de materiales previamente publicados, la responsabilidad de obtener los permisos recae exclusivamente en los autores. La Dirección de la *RMCh* no asumirá responsabilidad alguna ante reclamos por reproducciones no autorizadas.

5. Los textos deben ir a doble espacio y en programa compatible con Microsoft Word o en formato RTF. Tanto los ejemplos musicales como las tablas, mapas, fotos, u otro material similar, deberán adjuntarse en el lugar que corresponda en el cuerpo del texto. Se publicarán únicamente imágenes que correspondan a fuentes de la investigación, y que sean debidamente comentadas y referenciadas en el texto. *RMCh* se reserva el derecho de no publicar imágenes que considere innecesarias. Las tablas y gráficos deben ser legibles tanto en colores como en escala de grises. Para cada ejemplo musical debe señalarse también el título de la obra (en *cursiva*) seguido de coma, el número de *opus* (si procede, en cuyo caso la palabra *opus* debe ir siempre abreviada y en minúsculas: op.) seguido de coma y el número de compás o compases a que corresponde el extracto. A modo de ilustración.

Bolero, op. 81, cc.1-12.

6. **Todas las referencias bibliográficas mencionadas en el texto principal o en notas al pie deberán ir en una lista al final del trabajo.** Los libros, artículos y monografías musicológicas deberán ordenarse alfabéticamente según el apellido del autor. Dos o más ítems bibliográficos escritos por el mismo autor deberán ordenarse cronológicamente de acuerdo con la fecha de publicación. La ortografía de los títulos deberá ceñirse a las reglas del idioma correspondiente.

6.1. El nombre de la autora o autor, título del libro, ciudad de edición, institución editora y año de publicación deberán consignarse de la siguiente manera:

SALGADO, SUSANA

1980 *Breve historia de la música culta en el Uruguay*. Montevideo: Monteverde y Cía.

El nombre del autor o autora debe ser escrito con mayúsculas y minúsculas según corresponde, aplicando luego efecto Versales.

6.2. En caso que un libro forme parte de una serie, la entrada deberá hacerse del siguiente modo:

CORRÊA DE AZEVEDO, LUIS HEITOR

1956 *150 Años de Música no Brasil (1800-1950)* [Coleção Documentos Brasileiros, dirigida por Octavio Tarquinio de Souza]. Río de Janeiro: Livraria José Olympio.

6.3. En caso que se trate de un artículo de un libro, diccionario o enciclopedia, así como capítulos de libros, la entrada debe hacerse de la siguiente forma:

BÉHAGUE, GERARD

1980 "Tango", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (editor). Tomo XVIII. Londres: Macmillan, pp. 563-565.

GUERRA ROJAS, CRISTIÁN

2014 "La Nueva Canción Chilena y las misas folclóricas de 1965", *Palimpsestos sonoros: Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*. Eileen Karmy Bolton y Martín Farías Zúñiga (editores). Santiago: Ceibo, pp. 81-97.

6.4. En caso que una publicación sea de dos o más autores, la entrada deberá hacerse de la siguiente manera:

CLARO VALDÉS, SAMUEL Y JORGE URRUTIA BLONDEL
1973 *Historia de la música en Chile*. Santiago: Editorial Orbe.

6.5. En el caso de artículos publicados en revistas, la entrada deberá hacerse del siguiente modo:

REIS PEQUENO, MERCEDES
1988 "Brazilian Music Publishers", *Inter-American Music Review*, IX/2 (primavera-verano), pp. 91-104.

6.6. Debe incluirse la dirección *DOI* de todos los artículos publicados *online* que sean citados, de la siguiente manera:

BANDERAS GRANDELA, DANIELA
2018 "La muerte como fenómeno cantado en el repertorio infantil tradicional chileno", *Revista Musical Chilena*, LXXII/230 (julio-diciembre), pp. 9-28. DOI: 10.4067/S0716-27902018000200009

6.7. Para el caso de publicaciones *online* el nombre del autor, título de la publicación y año de aparición, además del resto de la información bibliográfica pertinente, se deben señalar de manera similar. Al final de la entrada se debe indicar la página *web* correspondiente y la fecha del último acceso entre corchetes. A modo de ejemplo,

FERNÁNDEZ DE OVIEDO Y GONZALO VALDÉS
1526 *Sumario de la natural historia de las Indias*. Manuel Ballesteros (editor). www.artehistoria.jcyl.es/cronicas/contextos/12541.htm [acceso: 18 de junio de 2018].

1547 *Cronica de las Indias: la hystoria general de las Indias y con la Conquista del Perú*. Salamanca: En casa de Juan de Junta. Disponible en: www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0042343 [acceso: 18 de junio de 2018].

7. En el caso que un trabajo haga referencia a fuentes manuscritas, estas deberán agruparse separadamente en forma cronológica en otra lista. Lo mismo deberá hacerse para los diarios, los que deberán ordenarse alfabéticamente de acuerdo con la primera palabra del título, sea esta sustantivo o artículo, y con la indicación de el o los años en que se publicaron los números que se indican en el texto o en las notas del trabajo.
8. **Las referencias bibliográficas deben hacerse en el cuerpo del texto**, señalando el apellido del autor seguido inmediatamente del año de publicación, sin agregar coma, y la o las páginas a que se hace referencia. A modo de ejemplo:

Hirsch 1988: 49-50.205

Las referencias a artículos aparecidos en periódicos deben incluir, además del título del artículo, el nombre del periódico, el volumen, número, fecha completa y página, *v. gr.*

Marie Escudier, "Concert Guzman", *La France Musicale*, XXXII/9 (1 de marzo, 1868), p. 65.

En caso que el artículo no lleve firma, o no tenga un título, la referencia deberá consignar igualmente los restantes rubros indicados, *v. gr.*

Journal do Commercio, LX/336 (3 de diciembre, 1881), p. 1.

En caso de hacer referencia dos o más veces seguidas a una misma publicación, deberá señalarse cada vez la referencia bibliográfica de la manera indicada, para evitar recurrir a las abreviaturas *op.cit.*, *loc. cit.*, *ibid* o *idem*.

9. En caso de haber agradecimientos a personas o instituciones, estos deberán aparecer en la primera nota a pie de página, inmediatamente después del título del artículo, pero no como parte del título. En caso de recurrirse a abreviaturas en el texto del artículo o en las referencias bibliográficas, su significado deberá señalarse en una lista por orden alfabético al final del texto. Asimismo, en caso de incluirse anexos, deberán ubicarse después de la lista de referencias bibliográficas.
10. Para los trabajos que queden aceptados, la Redacción de la *RMCh* se reservará el derecho de hacer las correcciones de estilo que considere necesarias. Esto incluye acortar reiteraciones innecesarias. Una vez publicados los trabajos, sus autores recibirán cada uno dos ejemplares de la *RMCh* para el caso de estudios y documentos, y un ejemplar para otro tipo de escritos.
11. En el caso que un colaborador/a envíe un texto que previamente haya sido presentado como ponencia en un congreso, o haya sido publicado como capítulo o parte de una tesis o trabajo de investigación equivalente, se debe consignar en una nota al pie y el cuerpo del texto debe ser adaptado al formato indicado entre los puntos 1 y 8, para así asegurar el carácter de artículo científico que *Revista Musical Chilena* busca publicar.

Envío de manuscritos

Los trabajos que se presentan para publicación en la *Revista Musical Chilena* se reciben exclusivamente por medio del sitio web, <http://revistamusicalchilena.uchile.cl>, botón "Enviar un artículo". Los envíos, proceso de edición y publicación no tienen costo para los autores.

Envío de material para reseñas

Tanto los libros, revistas, partituras, fonogramas u otros documentos que se envíen para ser reseñados, deben hacerse llegar a la Dirección de la *RMCh* a la siguiente dirección:

Revista Musical Chilena
Facultad de Artes, Universidad de Chile
Casilla 2.100, Santiago

En el caso de publicaciones digitales o de respaldo digital de los documentos reseñados, deben enviarse a la dirección de correo electrónico revistamusical.artes@uchile.cl.

Normas editoriales suplementarias para In memoriam y reseñas de libros, partituras y fonogramas.

1. La **reseña de libros** se titula indicando autor(a/es), título de la publicación en cursiva, ciudad de edición, editorial, año de publicación, y número de páginas, como se muestra a continuación.

Silvia León Smith. *Vicente Bianchi. Músico por mandato divino*. Santiago: Sociedad Chilena del Derecho de Autor, 2011, 151 pp.

Si es un libro con uno o más editores.

Ximena Vergara, Iván Pinto, Álvaro García (editores). *Suban el volumen. 13 ensayos sobre cine y rock*. Santiago: Ediciones Calabaza del Diablo, 2016, 308 pp.206

2. La **reseña de partituras** se titula indicando compositor/a, título en cursivas, ciudad de edición, institución editora, año de publicación y número de páginas, de acuerdo con el siguiente ejemplo:

Guillermo Eisner. *Guitarreñas. 10 monotemas para guitarra*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Microtono Ediciones Musicales, 2015, 30 pp.

Si la publicación tiene un/a editor/a diferente al compositor/a, se le identifica después del título, agregando la palabra “editor”, “editora” o “editores” entre paréntesis, como en el siguiente ejemplo:

Enrique Soro Barriga. *Recordando la niñez: 12 piezas para piano. Premiadas por la Universidad de Chile*. Fernando Cortés Villa (editor). Santiago: Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2007, 47 pp.

3. Se puede hacer referencia al contenido de la publicación a reseñar en el cuerpo del texto, indicando el número de página entre paréntesis. Ej. (p. 23). Para citas de otros trabajos se debe respetar la norma para autores de la *Revista Musical Chilena*, con las debidas referencias a pie de página.

4. La **reseña de fonogramas** se titula indicando título del fonograma en cursivas, intérpretes (indicando su rol entre paréntesis), soporte entre corchetes (CD para discos compactos, LP para discos de vinilo, o Publicación digital), institución editora o sello fonográfico, número de catálogo (especialmente en el caso de fonogramas comerciales) y año de publicación, como se muestra a continuación.

Astor Piazzola, Legacy. Tomás Kotik (violín), Tao Lin (piano). [CD] Naxos Records 8.573789, 2017.

Se puede indicar información adicional en redondas entre el título del fonograma y el (los) nombres(s) de intérprete(s) en casos pertinentes como:

Homenaje a compositores chilenos. Piano chileno del siglo XX y XXI. Obras de A. Letelier, Miguel Letelier, Martín Letelier, P. Délano, E. Cantón, F. Carrasco, E. Cáceres, Ó. Carmona, R. Díaz, R. Silva, S. Carrasco H. y C. Vila. Patricia Castro Ahumada (piano). [2 CD] Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2016.

Se debe hacer referencia al contenido del fonograma a reseñar en el cuerpo del texto, indicando número total de piezas y título(s) de la(s) pieza(s), además de nombres(s) de compositor/a (es/as) respectivo/a (s) y de intérprete(s) y de su(s) rol(es) según sea pertinente al fonograma.

5. Los *In Memoriam* deben titularse con el nombre de la persona recordada, y entre paréntesis la ciudad, día, mes y año de nacimiento, y tras una separación de guion, la ciudad, día, mes y año de defunción, como se muestra a continuación.

Ernesto Quezada Bouey
(Santiago, 16 de abril de 1945 - Santiago, 19 de julio de 2016)

6. La firma, tanto para reseñas como para *In memoriam* se escribe al finalizar el texto, indicando en cursiva el nombre del reseñador/a, institución académica a la que pertenece y correo electrónico de contacto. Por ejemplo:

Estefanía Rebolledo Tapia
Departamento de Música, Facultad de Artes
Universidad de Chile, Chile
erebolledot@uchile.cl