

UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Artes
Departamento de Música

VERSIÓN IMPRESA

ISSN: 0716-2790

VERSIÓN ELECTRÓNICA

ISSN: 0717-6252



REVISTA
MUSICAL
CHILENA

REVISTA MUSICAL CHILENA

Año LXXVI

Santiago de Chile, Julio-Diciembre, 2022

Nº 238

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

DECANO
FERNANDO CARRASCO PANTOJA

DIRECTOR
CRISTIÁN GUERRA ROJAS

ASISTENTE DE REDACCIÓN Y GESTIÓN
JULIO GARRIDO LETELIER

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

EL PRESENTE NÚMERO DE LA *REVISTA MUSICAL CHILENA*
SE HA EDITADO CON EL APOYO DE LA SOCIEDAD CHILENA DEL DERECHO DE AUTOR (SCD)

• [SCD] •
el **valor** de la música

REVISTA MUSICAL CHILENA

PRICE LIST

FOREIGN COUNTRIES:

INDIVIDUAL ISSUES..... US\$ 37.00

NÚMEROS SUELTOS EN CHILE

PÚBLICO EN GENERAL..... \$ 8.000

ESTUDIANTES..... \$ 4.000

Estos precios incluyen envío por correo aéreo (All prices include air mail postage).
Nuestra revista se publicará exclusivamente en formato digital de acceso abierto,
a contar del volumen LXXVII/239 (Our journal will only be published
in open-access electronic format starting from volume LXXVII/239)



www.edicionesserendero.cl

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



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

Comité de Honor

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

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

ALFONSO PADILLA SILVA, Universidad de Helsinki, Finlandia.

Comité Editorial

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

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

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

CARMEN PEÑA FUENZALIDA, Investigadora independiente, 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)

FREDDY CHÁVEZ CANCINO, Universidad Metropolitana de Ciencias
de la Educación, Chile

PABLO ESTEBAN RAMÍREZ CÉSPED, Universidad del Bío-Bío, Chile

JULIANA GUERRERO, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad
de Buenos Aires, Argentina

NORBERTO PABLO CIRIO, Instituto Nacional de Musicología
“Carlos Vega”, Argentina

SEBASTIÁN MUÑOZ-TAPIA, Universidad Alberto Hurtado, Facultad
de Ciencias Sociales, Departamento de Antropología, Chile

ANA MARÍA BOTELLA NICOLÁS, Universidad de Valencia, España

ROSA ISUSI-FAGOAGA, Universidad de Valencia, España

MARTÍN MATEO-LAGUÍA, Real Conservatorio Superior de Música
Victoria Eugenia de Granada, España

LAURA FAHRENKROG CIANELLI, Departamento de Historia y Ciencias Sociales,
Facultad de Artes Liberales, Universidad Adolfo Ibáñez, Chile

MARÍA FRANCISCA MORAGA FADEL, Instituto de Música,
Universidad Alberto Hurtado, Chile

JOSÉ MARÍA MOURE MORENO, Universitat de Barcelona, España

MACARENA ROBLEDO THOMPSON, Pontificia Universidad
Católica de Chile, Chile

CONSUELO CARREDANO, Instituto de Investigaciones Estéticas,
Universidad Nacional Autónoma de México, México

OMAR LEÓN JIMÉNEZ, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, España

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

DÉBORA ÑANCUPIL TRONCOSO, a.r.t.e.s Graduate School for the Humanities,
Universität zu Köln, Alemania

ELEONORA COLOMA CASAULA, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile

GERARDO FIGUEROA RODRÍGUEZ, Universidad Academia
de Humanismo Cristiano, Chile

RODRIGO PINCHEIRA ALBRECHT, Universidad de Concepción, Chile

JAIME CORTÉS POLANÍA, Instituto de Investigaciones Estéticas,
Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, Colombia

ÁLVARO GALLEGOS MARINO, Periodista, Chile

YVAÍN ELTIT, Presidente Sociedad de Folclor Chileno, Chile

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

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

SUMARIO

EDITORIAL	7
ESTUDIOS	
Freddy Chávez Cancino. El caballo de Troya: Edición crítica de los <i>Treinta cantos araucanos</i> de Carlos Isamitt Alarcón	9
Pablo Esteban Ramírez Céspedes. “El primer flautista que tenemos en Chile”: Ruperto Santa Cruz y los inicios de la interpretación de la flauta moderna en el país, 1856-1866.....	46
Juliana Guerrero. El humor como herramienta crítica y legitimación de la “música de proyección folclórica” argentina. Las notas de Eduardo Lagos en la revista <i>Folklore</i>	68
Norberto Pablo Cirio. Integrando las Islas Malvinas al mapa musical y sonoro argentino. El período 1828-1833 como microcosmos de nuestra diversidad sociocultural.....	87
Sebastián Muñoz-Tapia. La producción de un espacio rapero. Las dinámicas sociomusicales de un <i>home studio</i> en el conurbano de Buenos Aires	109
Ana María Botella Nicolás, Rosa Isusi-Fagoaga y Martín Mateo-Laguía. Un estudio acerca del proceso de aprendizaje de la técnica pianística de nivel avanzado en las Enseñanzas Artísticas Superiores en la especialidad de Interpretación en España.....	131
RESEÑAS DE PUBLICACIONES	
Raúl Heliodoro Torres Medina. <i>Música eclesiástica en el altépetl novohispano. Siglos XVII a XIX</i> . México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2021. 325 pp. Por Laura Fahrenkrog Cianelli.....	155
Francisco Parralejo Masa. <i>El músico como intelectual. Adolfo Salazar y la creación del discurso de la vanguardia musical española (1914-1936)</i> . Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2019, 484 pp. Por María Francisca Moraga Fadel.....	158
María Fouz Moreno. <i>La música de Isidro B. Maiztegui Pereiro en el contexto hispano-argentino. Migración, cine y sonidos de la identidad</i> . Granada: Libargo Editorial, 2022. 540 pp. Por José María Moure Moreno	160
Marta Vela. <i>La jota, aragonesa y cosmopolita. De San Petersburgo a Nueva York</i> . Zaragoza: Pregunta Ediciones, 2022, 221 pp. Por Macarena Robledo Thompson.....	161
Victoria Eli Rodríguez, Javier Marín-López, Belén Vega Picacho (editores). <i>En, desde y hacia las Américas</i> . Madrid: Dykinson, 2021, 780 pp. Por Consuelo Carredano.....	165
Marco Antonio de la Ossa Martínez. <i>Música, propaganda y sabotaje. Las “Canciones patrióticas” de Zaragoza y los “Trece Puntos de la Victoria”</i> . Madrid: Guillermo Escolar Editor, 200 pp. Por Omar León Jiménez.....	169

RESEÑAS DE FONOGRAMAS

<i>Obras Corales – Muerte del Mar</i> . Obras de Gustavo Becerra - Schmidt. Ensamble Vocal Alicanto, Patricio Álvarez Sepúlveda (director). [CD] Independiente, Santiago: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2022. Por José Miguel Candela.....	171
<i>Nuevos Aires Chilenos para Oboe y Orquesta de Cuerdas</i> . Obras de Luis Saglie, Guillermo Rifo, Juan Manuel Quinteros y Valeria Valle. José Luis Urquieta Plaza (oboe) y Orquesta Marga Marga. [CD] Oír Estudio, La Serena, 2021. Por Débora Nancupil Troncoso	174
<i>Mombasa. Felipe Otondo</i> . Darren Wood y Erdem Helvacioğlu (Masterización) [EP para descarga] Sello Británico Sargasso. SCD28085D. 2022. Por Eleonora Coloma Casaula	175
<i>Ciclo Electroacústico Panegírico</i> . José Miguel Candela (composición y mezcla). Francisco Campos (trutruka). Valeria Valle, Daniela Fugellie, José Oplustil (apoyo documental). Fernando Carmona (apoyo instrumental). Joaquín García (masterización). [Publicación digital]. Santiago: Pueblo Nuevo Netlabel, PN 199. 2021. Por Gerardo Figueroa Rodríguez.....	177

IN MEMORIAM

Eduardo Patricio González Morales (Valparaíso, 11 de diciembre de 1949 – Quilpué 27 de diciembre de 2021) por Rodrigo Pincheira Albrecht.....	180
Juan Francisco Sans Moreira (Caracas, 19 de febrero de 1960 – Medellín, 27 de agosto de 2022) por Jaime Cortés Polanía	183
León Schidlowsky Gaete (Santiago de Chile, 21 de julio de 1931 – Tel Aviv, 10 de octubre de 2022) por Álvaro Gallegos Marino.....	186

INFORMACIÓN PARA AUTORAS Y AUTORES.....	189
---	-----

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

CRÓNICA

Yvaín Eltit. Seminario María Ester Grebe: Repensando la etnomusicología chilena	188
Creación Musical Chilena. Cuadro sinóptico de obras de compositores chilenos interpretadas durante el período abril 2022-septiembre 2022, preparado por Julio Garrido Letelier	190

EDITORIAL

En este número (238) de *Revista Musical Chilena* presentamos un conjunto de textos que abarca una amplia variedad de temas: los *Treinta cantos araucanos* de Carlos Isamitt, el caso del flautista decimonónico chileno Ruperto Santa Cruz, el uso del humor en la crítica de la música folclórica en Argentina, la práctica musical en las islas Malvinas a comienzos del siglo XIX, un *home-studio* “rapero” en Buenos Aires y el aprendizaje de la técnica pianística en instituciones de formación superior en España. Agradecemos a todas las personas que firman estos trabajos: Freddy Chávez Cancino, Pablo Ramírez, Juliana Guerrero, Norberto Pablo Cirio, Sebastián Muñoz, Ana María Botella Nicolás, Rosa Isusi-Fagoaga y Martín Mateo-Laguía.

En este número se incluyen, además, reseñas de publicaciones recientes de Marco Antonio de la Ossa, Victoria Eli-Rodríguez (en labor de editora junto con Javier Marín López y Belén Vega Pichaco), María Fouz Moreno, Francisco Parralejo Masa, Raúl Heliodoro Torres Medina y Marta Vela, escritas gracias a la colaboración de Consuelo Carredano, Laura Fahrenkrog, Omar León Jiménez, María Francisca Moraga Fadel, José María Moure Moreno y Macarena Robledo Thompson. A ellas se suman las reseñas de producciones fonográficas de José Miguel Candela, Felipe Otondo, José Luis Urquieta y el Ensamble Vocal Alicanto, realizadas por José Miguel Candela, Eleonora Coloma, Gerardo Figueroa y Débora Ñancupil.

En la sección de crónica incluimos un texto de Yvaín Eltit en torno al Seminario María Ester Grebe junto con el cuadro sinóptico confeccionado por Julio Garrido Letelier respecto de obras musicales de composición chilena, interpretadas durante el período de abril a septiembre de 2022, de acuerdo con las informaciones que nos han remitido.

Por último, se publican tres *In memoriam*, dedicados a Patricio González Morales (Congreso), Juan Francisco Sans Moreira y León Schidlowsky Gaete redactados por Rodrigo Pincheira, Jaime Cortés Polanía y Álvaro Gallegos, respectivamente.

Tal como anunciamos en el editorial del número anterior (237, junio de 2022), la presente edición es la última que se publica tanto en formato impreso (papel) como en formato digital, ya que a partir del próximo número (239, junio de 2023) *Revista Musical Chilena* se publicará exclusivamente en formato digital. Nuevamente damos las gracias a quienes apoyaron esta publicación académica como suscriptores individuales o institucionales y a quienes, hasta hoy, aún se interesan por adquirir números puntuales de *Revista Musical Chilena*. Les recuerdo, finalmente, que todos los ejemplares de esta publicación, incluida la presente edición, pueden consultarse en formato digital en la plataforma web de nuestra revista, <https://revistamusicalchilena.uchile.cl>. Y que sea un próspero 2023 en todo sentido, en estos tiempos complejos y desafiantes.

Cristián Guerra Rojas
Director
Revista Musical Chilena

El caballo de Troya: edición crítica de los Treinta cantos araucanos de Carlos Isamitt Alarcón

The Trojan horse: Critical edition of Treinta Cantos Araucanos by Carlos Isamitt Alarcón

por

Freddy Chávez Cancino

Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Chile

freddyhavezc@gmail.com

Este trabajo comunica las tensiones teóricas y metodológicas con que se abordó la edición crítica del manuscrito de los *Treinta cantos araucanos* de Carlos Isamitt Alarcón, recopilados en las reducciones de la década de 1930. En la primera parte del texto se describe el objeto de estudio y la discusión teórica de base en el desarrollo de la edición –texto–. Posteriormente y como resultado de las posturas teóricas discutidas en el apartado inicial, se explicitan posicionamientos editoriales con ejemplos de edición de cantos, sistematización de datos y consecución de dos partituras terminadas. A raíz de las reflexiones señaladas, exponemos evidencias documentales que vinculan este trabajo etnográfico con una declarada defensa política de las comunidades en estudio –contexto–. Como tercera parte, a modo de conclusiones y discusiones, planteamos que la edición crítica de los *Treinta cantos araucanos* proyecta un abordaje metodológico para objetos de estudios relacionados con la recopilación y transcripción musical de *músicas folclóricas*; extendiendo las posibilidades teóricas para su comprensión –texto-contexto– y extrapolando los límites de la transcripción y su posterior fijación editorial. Acerca de la figura de Carlos Isamitt se exponen aspectos inéditos desarrollados durante la recopilación de cantos araucanos, desplazando esta unívoca idea sostenida por la literatura de que solo recopiló material musical para ser usado en su creación musical.

Palabras clave: Carlos Isamitt, edición crítica, manuscritos, cantos araucanos, *Friso araucano*, ùl, transcripción, recopilación de cantos.

This work communicates the theoretical and methodological tensions of the critical edition of the manuscript of Treinta Cantos Araucanos by Carlos Isamitt Alarcón, collected in the reductions of the 1930s. The first part describes the object of study and the theoretical basis discussion in the development of the edition –text–. Subsequently, and because of the theoretical positions discussed in the first section, editorial positions are made explicit with examples of song editing, data systematization and achievement of two finished scores. In the second part, and because of the aforementioned reflections, we present documentary evidence that links this ethnographic work with a declared political defense of the communities under study –context–. In the third part, conclusions and discussions, we propose that the critical edition of Treinta Cantos Araucanos by Carlos Isamitt Alarcón projects a methodological approach for objects of study related to the musical compilation and transcription of folk music; extending the theoretical possibilities for its understanding –text-context– and extrapolating the limits of transcription and its subsequent editorial fixation. On the figure of Carlos Isamitt, unpublished aspects developed during the compilation of Araucan songs are exposed, displacing this univocal idea supported by the literature that he only compiled musical material to be used in his musical creation.

Keywords: Carlos Isamitt, critical edition, manuscripts, cantos araucanos, *Friso araucano*, ùl, transcription, compilation of songs.

I. INTRODUCCIÓN¹

El hallazgo del manuscrito² de los *Treinta cantos araucanos*³ de Carlos Isamitt Alarcón constituye hasta hoy la evidencia de mayor envergadura conocida del trabajo en terreno del compositor. La etnografía encomendada en sus inicios por la Universidad de Chile⁴ durante la década de 1930 en las reducciones de Quepe y Toltén entre Queule y el lago Budi –Región de La Araucanía, Chile– fue el origen de la recopilación y compilación de estos cantos. En 1941 este manuscrito obtuvo el primer premio en la sección “Melodías Folkloricas”⁵ del Concurso Anual de Composición organizado por la Universidad de Chile y la Municipalidad de Santiago con motivo de las celebraciones del IV Centenario de la fundación de la ciudad (Chávez 2019: 30).



Figura 1. Diploma de la obtención del primer premio en el Concurso Anual de Composición 1941. Archivo privado de Carlos Isamitt, Concón.

¹ Manuscrito editado en una primera versión en libro impreso en julio de 2019. Mi gratitud al aporte bibliográfico y de sugerencias al escrito realizados por la Dra. Silvana Luz Mansilla. A la Dra. Amanda Minks le agradezco la recomendación de relacionar el texto con la insurrección acontecida en nuestro país el 18 de octubre de 2019. Finalmente, aprecio las discusiones sostenidas en torno a la música e ideología con el Dr. Cristhian Uribe Valladares.

² Editado en formato de libro (Chávez 2019). Agradezco a Dionis Isamitt Danitz el acceso y mediación de los manuscritos contenidos en el archivo privado de su padre.

³ En concordancia con lo expuesto por Isamitt en la época en que generó sus escritos, utilizaremos el concepto de *araucano* para este texto, sin que ello friccioné o se contraponga a las actuales reivindicaciones epistémicas de las comunidades *mapuche* en cuanto al origen de su denominación. Respetamos la denominación histórica utilizada en las fuentes primarias.

⁴ Con el aporte único de mil pesos realizado por la Universidad de Chile, esta expedición realizada junto con Pedro Humberto Allende tuvo como finalidad la recopilación de canciones araucanas para ser presentadas en el Congreso de la Liga de las Naciones de la ciudad de Berna. Luego de un mes de intentos y ante la dificultad de acceder a las comunidades para el registro de cantos, Pedro Humberto Allende regresó a Santiago (Chávez 2019: 26).

⁵ Denominadas por el autor como *Treinta canciones del folklore chileno*.

Estos cantos, recopilados de manera directa y transcritos al sistema de escritura musical convencional, poseen una línea melódica escrita en hoja pautada, con tres líneas de texto: letra en mapudungun, fonética y traducción al español. Luego de la premiación, al igual que un alto porcentaje de sus obras, el manuscrito en cuestión no despertó el interés de la comunidad académica para su publicación.

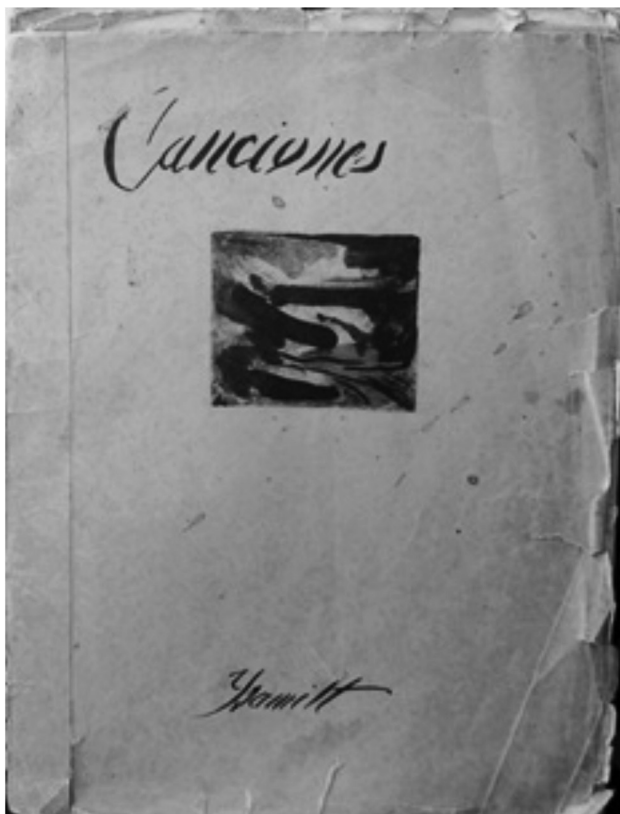


Figura 2. Portada del manuscrito original de los *Treinta cantos araucanos*, titulado "Canciones". Archivo del compositor.

Entre los frutos de la creación musical de Isamitt que se han publicado, se encuentra un grupo reducido de piezas editadas en suplementos musicales de revistas académicas, boletines y de una editora norteamericana (ver Tabla I).

Con la finalidad de ser ejecutadas por la Orquesta Sinfónica de Chile⁶, otro grupo importante de obras fue editado por el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile -IEM-. Por tratarse de una edición de uso interno con este propósito específico, el conjunto de piezas no ha tenido circulación en el medio musical. Respecto de la edición

⁶ Consultar catálogo publicado por la *Revista Musical Chilena* (Claro 1966b).

de cantos araucanos recopilados en sus estudios, encontramos el Calendario Instructivo Carozzi de 1959 que publicó *Machi ül y Umac ül pichichen*⁷. Se agregan a esta descripción de publicaciones los cantos editados para ejemplificar la divulgación académica de sus investigaciones (ver Tabla 2).

TABLA 1. PARTITURAS PUBLICADAS DE CARLOS ISAMITT ALARCÓN
CATASTRADAS HASTA 2021.

Obra	Edición	Año
Quietud –para voz y canto–	Separata de ediciones de <i>Aulos: revista musical</i> . Casa Amarilla.	1932
Estudio para piano	Ediciones de la <i>Revista de Arte</i> , Facultad de Bellas Artes.	1934
Pichi Pürun –para piano–	Separata de <i>Revista de Arte</i> N° 6, de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Casa Amarilla.	1935
Wirafun kawellu –para piano–	Suplemento musical publicado en el tomo I del <i>Boletín Latino-Americano de Música</i> . Francisco Curt Lange, director.	1935
Pichi Pürun	<i>Revista Cultura musical</i> , Año I. N° 4, p.17.	1937
Estudio N° 3 –para piano–	Suplemento musical publicado en el tomo IV del <i>Boletín Latino-Americano de Música</i> . Francisco Curt Lange, director.	1938
Lonko Pürun (danza del jefe) –para clarinete, fagot, trompetas en do, tímpanos o kultrún, barítono, violonchelo–	Suplemento musical publicado en el tomo V del <i>Boletín Latino-Americano de Música</i> . Francisco Curt Lange, director.	1941
Estudio N° 3 –para piano–	Edward B. Marks Music Corporation RCA Building-Radio City (Nueva York).	1946 ⁸
Tres pastorales –para violín y piano–	Editorial Cooperativa Interamericana de compositores (Montevideo, Uruguay).	1947
Diez piezas para niños –para piano–	Imprenta y litografía Casa Amarilla.	1948

⁷ También se publicó un grupo de obras pictóricas del autor y una lámina –en la contratapa– con diez dibujos de instrumentos araucanos.

⁸ La fecha indicada fue extraída del catálogo de obras musicales (Claro 1966b) publicada por la *Revista Musical Chilena*.

Obra	Edición	Año
De una <i>suite</i> de tres pequeños trozos –piano–	Publicación de la Asociación Nacional de Compositores. Boletín N° 3 (mayo y junio)	1966

Elaboración propia.

TABLA 2. UTILIZACIÓN DE CANTOS RECOPIRADOS EN PUBLICACIONES –1931-1941–.

Cantos	Publicación	Año
Umaq ùl pichiche´en y Umaq ùl	<i>Aulos</i> N° 3	diciembre 1932
Pürün ù	<i>Aulos</i> N° 6	junio y julio 1933
Dos Kauchu ùl	<i>Aulos</i> N° 7	enero y febrero de 1934
Machi ùl y tres fragmentos de cantos del machitún	<i>Revista de Arte</i> I/6	1935
Texto de Trawin ùl	<i>Boletín Latino-Americano de Música</i> , Tomo IV	octubre de 1941

Elaboración propia.

Los escritos académicos no solo comunican aspectos vinculados con cantos recopilados, sino también muestran perspectivas generales de su trabajo *in situ*: descripciones y reflexiones concernientes a rituales, danzas e instrumentos musicales (ver Tabla 3).

TABLA 3. ESCRITOS ACADÉMICOS PUBLICADOS –1932-1949–.

Escrito	Publicación	Año
Apuntes sobre nuestro folklore nacional ⁹	<i>Aulos</i> N° 1-2-3-4-6-7	1932-1934
Araucanian Art Music	<i>Bulletin of the Pan American Union</i> LXVIII/5, p.362-364.	1934
El machitún y sus elementos musicales de carácter mágico	<i>Revista de Arte</i> I/3, p.5-9.	octubre-noviembre 1934

⁹ Este escrito fue publicado en seis de los siete números de las revistas editadas entre 1932 y 1934.

Escrito	Publicación	Año
Cantos mágicos de los araucanos	<i>Revista de Arte</i> I/6, p.9-13.	1935
Un instrumento araucano. La trutruka	<i>Boletín Latino-Americano de Música</i> , Tomo I, p.43-46.	abril 1935
Cuatro instrumentos musicales araucanos	<i>Boletín Latino-Americano de Música</i> , Tomo III, p.55-66.	abril 1937
Los instrumentos araucanos wada, künkülkawe, yüllu, trompe, corneta y charango	<i>Boletín Latino-Americano de Música</i> , Tomo IV, p.305-312.	octubre 1938
La danza entre los araucanos	<i>Boletín Latino-Americano de Música</i> , Tomo IV, p.601-605	octubre 1941
El machitún y sus elementos musicales de carácter mágico	<i>Boletín de educación musical</i> , III/20-21 (extracto), pp.13-14.	junio y julio de 1948
Machiluwn	<i>Revista de estudios musicales</i> , Tomo I, p. 102-108	agosto 1949

Elaboración propia.

Si bien existen en el archivo personal de Isamitt creaciones musicales en que utilizó el material recopilado, este es más notorio en cinco de las siete canciones que componen la obra *Friso araucano* (1931): *Umaq ül pichiche'en* (2)¹⁰, *Purün ül pichiche'en* (7), *Umaq ül pichiche'en* (1), *Kauchu ül* (11) y *Llamekan* (16).

Las publicaciones realizadas por Isamitt entre 1932 y 1949 han sido consideradas como punto de partida indispensable para cualquier investigación acerca del tema (Merino 1987: 46). A pesar de esto, el estudio de la función de investigador ejercida por Isamitt en las reducciones no ha tenido una profundización en la literatura musicológica histórica. Este aspecto fue en parte remediado, luego de recibir el Premio Nacional de Arte, mención Música (1965), con la publicación de un número especial de la *Revista Musical Chilena* (XX/97, julio-septiembre, 1966). En esta edición se hace referencia a las múltiples funciones ejercidas en su trayectoria de vida, así como a algunos rasgos particulares de su personalidad que guían su labor investigativa, pedagógica y artística. Es una referencia bibliográfica ineludible en los trabajos que consideran su quehacer. Se destacan la entrevista “Carlos Isamitt, el hombre, el artista y el investigador” (1966: 6-12), que menciona algunos aspectos de su etnografía, y “Carlos Isamitt, Folklore e Indigenismo” de Raquel Barros y Manuel Dannemann (1966: 37-42), que profundiza en las características del ejercicio de investigación realizado en las reducciones araucanas. Exhibe aspectos biográficos y los

¹⁰ El número entre paréntesis indica el orden establecido por Isamitt en el manuscrito de los *Treinta cantos araucanos*.

aportes efectuados a la educación musical chilena. Sin embargo, si bien estos trabajos se focalizan en su función de investigador, no profundizan en los tópicos que guían esta etnografía, solamente remiten a una descripción basada en antiguas referencias que unen sus estudios con la composición musical.

Esta visión complementaria descrita anteriormente –investigación y creación– tampoco ha sido objeto de una discusión teórica profunda en la literatura musicológica. La disciplina cuenta con trabajos analíticos desarrollados por Salas Viu (1952: 215-228) y Claro (1966a: 22-36), los que, sumados a las anteriores publicaciones y usando los medios de divulgación institucional, cristalizaron la denominación de “compositor nacionalista-indigenista” alrededor de su figura. Luego de su muerte en julio de 1974, esta categorización histórica fue reutilizada en las nuevas referencias que abordaron su labor (Claro 1977, Merino 1987, González 1993, Díaz 2008, Díaz y González 2011, Herrera 2017).

I.1. Discusiones teóricas alrededor de la edición crítica

La edición crítica de partituras es una disciplina que posee escasas reflexiones metodológicas alrededor de sus fundamentos (Rodríguez 2009: 3). Es así como la propuesta –basada en el pensamiento de Philip Brett– que interpela al traspaso acrítico del contenido y el tratamiento de lo editado como algo definitivo (Grier 2008: 13), resulta ser enriquecedora para esta tarea. En sintonía con esto, Jacques Chailley (1991:27) menciona las innumerables trampas que posee esta tipología de trabajos si no se poseen los conocimientos necesarios, en concreto, el riesgo a desarrollar una labor de índole técnica, una tarea de amanuenses o copistas centrada en la transferencia acrítica de la información contenida en una partitura o manuscrito como lo planteó posteriormente Sans (2006: 4). En síntesis, esta tarea demanda un posicionamiento crítico en el proceso de edición, al encarar la labor científica sin eludir los fundamentos sobre los cuales se erige toda construcción teórica y abordaje empírico (Ruffini 2017: 307).

Estas observaciones relativas a la seriedad que adquiere la teoría crítica para el desempeño de la profesión musicológica proponen transparentar la problematización y las decisiones que están en juego durante el proceso de edición (Grier 2008: 14); asimismo, el resguardo del mandato inicial que garantice la transmisión del texto que mejor representa la evidencia histórica de las fuentes (Grier 2008: 136). Para esta tarea hemos recurrido a un proceso editorial común en el tratamiento de las fuentes: recolectar material manuscrito, examinar las discrepancias, buscar las variantes y alteraciones encontradas; finalmente, enmendar o corregir aquellas diferencias que, de un manuscrito a otro, se consideraron errores o variaciones azarosas (Scotto 2017: 4).

Grier (2008: 14) propone de modo general cinco potenciales tensiones extrapolables que, según la particularidad del documento, pueden constituirse como objetivos y direccionalidades que guían el trabajo editorial:

1. ¿Cuál es la naturaleza y la situación histórica de las fuentes de trabajo?
2. ¿Cómo se relacionan la una con la otra?
3. A partir de las evidencias de las fuentes, ¿qué conclusiones pueden alcanzarse acerca de la naturaleza y la situación histórica de la obra?
4. ¿Cómo determinan dichas evidencias y conclusiones las decisiones editoriales tomadas durante la elaboración del texto editado?
5. ¿Cuál es el modo más eficaz de presentar el texto editado?

Estas tensiones interpelan los emplazamientos teóricos que asisten regularmente a las ediciones críticas de partituras. Esta labor editorial, con características musicales específicas

—como resultó nuestro caso—, vincula el posicionamiento teórico según la procedencia del objeto de estudio. Debido a que las transcripciones de cantos araucanos están exentas de algunas problemáticas vinculadas con los recursos técnico-musicales con que se asocia este tipo de trabajos, nos han parecido razonables las interrogaciones y vinculaciones teóricas que Sans postula en su texto, ampliando el marco de referencia ante las nuevas posiciones que requieren estos abordajes.

Debido a las características singulares que presenta mucha de la música que está fuera del canon «oficial» —muy en particular la música latinoamericana— se hace necesario proponer nuevos enfoques y perspectivas en esta área de estudio, dominada hasta ahora por esquemas diseñados para resolver los problemas propios que presenta el repertorio estandarizado, que pertenece al museo musical. Se trata entonces de formular un método que permita un acercamiento al texto musical a partir de su contexto, tal como lo propone Castillo Fadic (Sans 2006: 7).

Esta profundización del texto musical a partir del contexto, que recoge Sans de Castillo Fadic, renueva las dificultades tradicionales que enfrenta la edición de partituras, porque él actualiza las reflexiones y las posturas propuestas anteriormente por Grier. Asimismo, rescata aquellas premisas formuladas por Fairclough y Wodak en una abierta interpelación al papel que debiese cumplir la crítica en la edición musical cuando resalta los siguientes seis puntos:

1. Lo crítico no se dirige necesariamente a la música *per se*, sino a los procesos y estructuras sociales y culturales que la sustentan y le dan forma. De ahí la naturaleza multidisciplinaria que requiere la crítica musical.
2. El uso de los discursos musicales es indefectiblemente ideológico, por lo que el discurso musical y el poder están íntimamente vinculados. La crítica intenta hacer evidente el uso ideológico del discurso.
3. La sociedad y la cultura se configuran por medio de los discursos y, simultáneamente, configuran el discurso en sí. El discurso musical es por esta razón una forma de comportamiento, pero a su vez, de transformación social.
4. La conexión entre el texto musical y sociedad no es directa, sino que está medida por aspectos sociocognitivos (instituciones y sujetos). Los grupos sociales e instituciones se expresan musicalmente por medio de sus miembros individuales o sujetos. La edición musical constituye una parte crucial en este proceso de mediación.
5. Los discursos musicales son históricos, esto es, solo pueden ser entendidos y comprendidos en su contexto.
6. La edición crítica parte del principio de que toda ciencia debe explicitar sus intereses. Lo crítico consiste en ser autorreflexivo, interpretativo, y explicativo (Sans 2006: 6-7).

Las anteriores ampliaciones teóricas propician la comprensión del texto musical, no solo desde la fijación de una edición específica, sino también de aquellos procesos, estructuras sociales que la sustentan y el uso ideológico del discurso musical desprendido de sus acciones —contexto—.

I.2. Ampliaciones teóricas auxiliares

El reconocimiento de las legítimas diferencias en la orientación de la edición descritas por Philip Brett (Grier 2008:13), así como el abordaje teórico de estos documentos vinculados con el manuscrito principal en estudio —expediente—, permiten profundizar el sentido que tiene para el autor la realización de estas transcripciones *in situ* de cantos araucanos.

Como consecuencia, nos adscribimos al planteamiento de que la obra no es, desde esta perspectiva –o no es únicamente– “artefacto” o “texto”, sino “proceso” y “ente histórico”, dando por rechazado el dogmatismo y el formalismo propio de las concepciones estructuralistas y positivistas que consideran la obra como un objeto cerrado (Nagore 2004: 2). Esta apertura metodológica, en conjunto con la información que contienen estos papeles, faculta la exploración del cómo la narrativa histórica interpretó el ejercicio investigativo y creativo realizado por Isamitt. Foucault (2013: 15-16) orienta este análisis documental.

No hay equívoco: es de todo punto evidente que desde que existe una disciplina como la historia se han utilizado documentos, se les ha interrogado, interrogándose también sobre ellos; se les ha pedido no solo lo que querían decir, sino si decían bien la verdad, y con qué título podrían pretenderlo; si eran sinceros falsificadores, bien informados o ignorantes, auténticos o alterados. Pero cada una de estas preguntas y toda esta gran inquietud crítica apuntaban a un mismo fin: reconstituir, a partir de lo que dicen estos documentos –y a veces a medias palabras–, el pasado del que emanan y que ahora ha quedado desvanecido muy detrás de ellos; el documento seguía tratándose como el lenguaje, de una voz reducida ahora al silencio: su frágil rastro, pero afortunadamente descifrable.

En la misma dirección que Foucault, a la hora de problematizar el modo en que se compone el discurso historiográfico, Alejandro Vera (2014: 300) plantea la necesidad de una rigurosa relación entre análisis crítico y evidencia documental. Por otra parte, encontramos las disyuntivas en las reflexiones de Víctor Rondón (2017: 39-52) acerca de cómo se ha escrito la historia de la música en Chile, así como el discurso institucionalizado desarrollado desde la Universidad de Chile en la construcción conceptual de la historiografía musical chilena en el análisis realizado por Fernanda Vera (2015: 67-80). Esta situación es anticipada por Izquierdo (2012: 45-46) con ejemplos de compositores excluidos que no se adecuaron a ciertas categorías establecidas de música chilena académica. Del mismo modo y como lo observó Uribe (2008: 13) en un contexto filosófico, se deben tomar en cuenta las diversas formas de pensamiento y expresión que cada época acogen o excluyen. A causa de los deficientes aspectos epistémicos que movilizan las investigaciones musicológicas de la región y la ausencia de una teoría crítica que comprenda los fenómenos musicales tal como estos acontecen en la inmediatez territorial de la cultura (Castillo Fadic 1998:15), es pertinente recobrar las intersecciones reflexivas entre musicología e historia social que Musri (1999: 15) realizara a fines de la década de 1990. Estas aperturas de la disciplina, que tienen su germen en la musicología a mediados de la década de 1980 (Kerman 1985), plantean nuevas interrogantes a nuestro quehacer, al extender el campo de estudio y fundar nuevas construcciones teóricas que permiten el abordaje de manifestaciones sonoras de la otredad. González (2013: 38) resume como “revuelta disciplinaria” el acontecer metodológico de la musicología latinoamericana a partir de la renovación epistemológica florecida con el posestructuralismo.

Los posicionamientos expuestos por Nagore, Musri y Castillo Fadic, de la mano con las reflexiones y revisiones historiográficas y documentales planteadas por Foucault, Alejandro Vera, Rondón, Uribe, Fernanda Vera e Izquierdo, en conjunto con aquellas legítimas diferencias en la orientación de la edición de partituras recogidas de Grier, Brett, Sans y Chailley, entregan los argumentos que guían la edición crítica de estos cantos araucanos recopilados por Isamitt. A causa de las características específicas del trabajo editorial, este estudio buscó la consecución de una partitura final de cantos transcritos y la interpelación del cómo la historia musical chilena institucionalizada interpretó el ejercicio de recopilación y uso de este material. En este cruce de interrogantes, propusimos el levantamiento de una edición crítica que abordó las fuentes con transcripciones que conforman los *Treinta cantos araucanos*, en conjunto con un grupo de documentos inéditos estrechamente ligados al

trabajo etnográfico. Esta posición nos permitió saldar en parte la deuda teórica relacionada con el perfil de investigador de Isamitt, lo que complementa nuestra entrega de 2019.

A continuación, presentamos una descripción documentada de las etapas, detalles y aspectos considerados en nuestra propuesta.

II. EDICIÓN CRÍTICA DE *TREINTA CANTOS ARAUCANOS*

Una escala metodológica con tres pasos (Scotto 2017: 4) para el abordaje de las fuentes primarias encontradas en el archivo personal de Isamitt funcionó como guía en la sistematización de los escritos inéditos que el investigador generó en las reducciones araucanas.

II.1. Recolección del material para la fijación del documento –expediente–.

La sistematización del archivo personal de Carlos Isamitt nos permitió acceder a diversos documentos vinculados con la etnografía. Los agrupamos en cuatro ítems:

1. Manuscrito original de los *Treinta cantos araucanos*: Primer premio en el Concurso Anual de Composición organizado por la Universidad de Chile y la Municipalidad de Santiago en 1941, Sección “Melodías Folklóricas”. Denominado por el autor como *Treinta melodías folklóricas*. En un regular estado de conservación.
2. Copia manuscrita de los *Treinta cantos araucanos* realizada por Isamitt, producto del deteriorado estado del anterior. En buen estado de preservación para su manipulación (ver Figura 3 y Tabla 4).

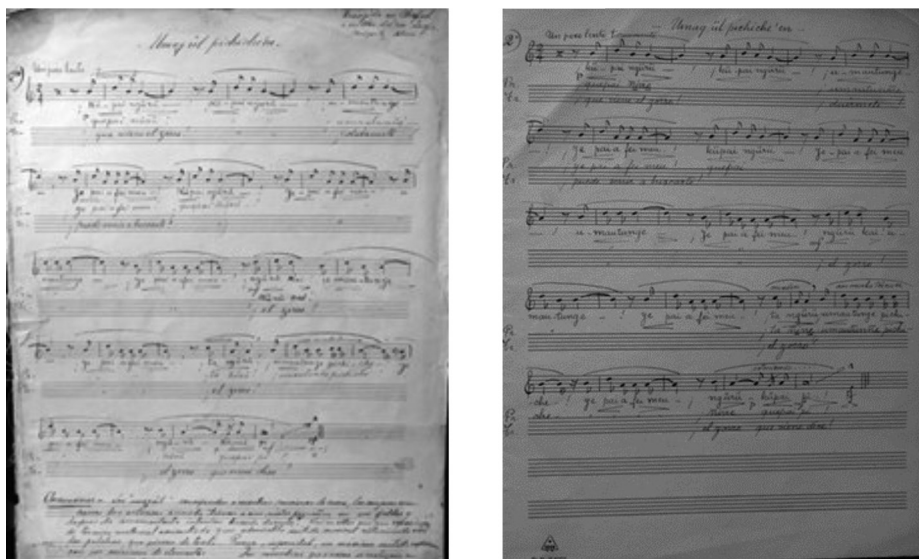


Figura 3. Fotos de manuscrito original (MO) de *Treinta cantos araucanos* y copia de este (MC) realizada por Carlos Isamitt. Canto 2. Archivo privado de Carlos Isamitt, Concón.

TABLA 4. COMPOSICIÓN DE LOS MANUSCRITOS DE *TREINTA CANTOS ARAUCANOS* (MO Y MC).

Cantos	
1. Umaq ùl pichiche' en –Canción para hacer dormir al niño querido–	16. Llamekan
2. Umaq ùl pichiche' en	17. Llamekan
3. Umaq ùl pichiche' en	18. Lantun ùl –Canción de viuda–
4. Umaq ùl pichiche' en	19. Machi ùl
5. Umaq ùl pichiche' en	20. Kanstañpe ùl –Canción de mujer abandonada–
6. Purùn ùl pichiche' en –Canción para hacer bailar al niño querido–	21. Gneneulun –Canto de hombre–
7. Purùn ùl pichiche' en	22. Huilliche ùl –Canción huilliche–
8. Purùn ùl pichiche' en	23. Gneneulun –Canto de hombre–
9. Purùn ùl pichiche' en	24. llautuwn ùl –Canción del desprecio–
10. Kauchu ùl –Canción de soltera–	25. Paliwe ùl –Canción de juego de chueca–
11. Kauchu ùl	26. Gneneulun –Canto de hombre–
12. Kuifichi Kauchu ùl –Antigua canción de soltera–	27. Ayùn ùl –Canto de amor–
13. Kauchu ùl	28. Ñuwiñ ùl –Canción de trilla con los pies–
14. Kauchu ùl	29. Gneneulun –Canto de hombre–
15. Llamekan –Canto de mujer moledora de trigo–	30. Amul püllùn ùl –Canción para que se vaya el espíritu–

Elaboración propia.

3. Libreta con anotaciones de terreno: transcripciones de toma directa, información del lugar geográfico, descripciones de los cantos e informantes recogidos *in situ* –en algunos casos– que luego fueron traspasados indistintamente a los manuscritos detallados anteriormente (ver Figura 4).



Figura 4. Foto de libreta de terreno de Carlos Isamitt Alarcón.
 Archivo privado de Carlos Isamitt, Concón.

4. *Trece cantos araucanos* (1932) del folklore chileno –para voz y piano– dedicados a Pedro Humberto Allende. Dos piezas incluyen violín. Obra basada en la misma recopilación de cantos (ver Figura 5 y Tabla 5).

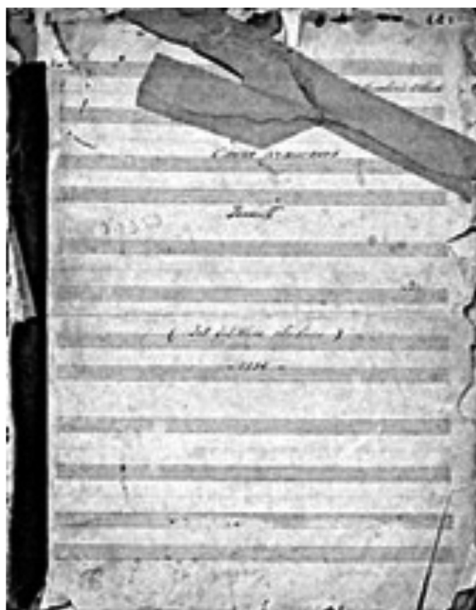


Figura 5. Foto de portada de *Trece cantos araucanos*. Archivo privado de Carlos Isamitt, Concón.

TABLA 5. COMPOSICIÓN DE LOS MANUSCRITOS
DE LOS *TRECE CANTOS ARAUCANOS*.

Cantos
1. Umaq ùl pichiche'en –Canción para hacer dormir al niño querido–
2. Umaq ùl pichiche'en
3. Purùn ùl pichiche'en
4. Nuiñ ùl –Canto de trilla–
5. Llamekan –Canto de mujer moledora de trigo–
6. Llamekan
7. Purùn ùl pichiche'en –Canción para hacer bailar al niño querido–
8. Llamekan
9. Amul püllün –Canción para que se vaya el espíritu–
10. Ñi manshuin –Mi buey–
11. Kauchu ùl –Canción de soltera–
12. Umaq ùl pichiche'en
13. Amul püllün

Elaboración propia.

Debe añadirse que Dionis Isamitt Danitz, hijo del compositor e investigador, fue un informante clave en el proceso de acabado de los textos y traducciones faltantes (ver Figura 6).



Figura 6. Foto de Dionis Isamitt Danitz. Fotografía del autor, Isla de Chiloé, 2019.

En ambos manuscritos, algunos de los registros de cantos presentan omisiones en la escritura musical –silencio y valores de figuras musicales faltantes– (ver Figuras 13 y 14).



Figuras 13 y 14. Omisión de silencio en compás 3 de MO y MC (Canto 14, cc.1-4). Archivo del compositor.

Existen registros de cantos que no traen consigo el texto de las traducciones y pronunciación del mapudungun (ver Figuras 15 y 16). La restauración de textos faltantes ha sido realizada por Dionis Isamitt Danitz¹¹.



Figura 15. Omisión de la traducción del texto en MO (Canto 15). Archivo del compositor.



Figura 16. Omisión de la traducción y de la fonética en MC (Canto 15). Archivo del compositor.

Los anteriores ejemplos responden a variaciones y alteraciones comunes encontradas en los *Treinta cantos araucanos*. Aunque el manuscrito de los *Trece cantos araucanos* se utilizó para corroborar las versiones de cantos contenidas en MO y MC, no se encontraron diferencias que ejemplificaran el uso. El caso de la libreta de anotaciones de terreno permitió ratificar y completar el contenido de los manuscritos principales –lugar de recogida, transcripción y fuente oral–.

II.3. Fijación final del manuscrito

Una vez consultadas las fuentes primarias, observando variaciones y alteraciones del texto, se realizó la fijación final de la partitura. Aquí se incorporaron correcciones en las alteraciones encontradas y contrastadas con las fuentes expuestas que el autor consignó y que, por razones que desconocemos, no fueron insertadas en la segunda versión de los *Treinta cantos araucanos*.

A continuación se presenta la sistematización de datos recuperados de las fuentes consultadas (ver Tabla 6).

¹¹ A finales de la década de 1940, Dionis junto con su hermano Marcio y su madre Beatriz Danitz acompañaron a Carlos Isamitt durante su estadía en las comunidades Huilliches de Coihúin de Compu. En esta expedición Dionis se familiarizó con el mapudungun. Debido al alcance de este trabajo perteneciente a su archivo privado, nos parece ético que la revisión final de la partitura esté en las manos de uno de sus hijos.

TABLA 6. COMPOSICIÓN DE LA EDICIÓN CRÍTICA
DE *TREINTA CANTOS ARAUCANOS*.

	Nombre del ùl	Traducción de ùl	Cifra indicadora	Marcas de tiempo	Lugar de recogida	Fuente oral
1	Umaq ùl pichiche'ën	Canción para hacer dormir al niño querido	2/4	Lento (delicado y tierno)	En Maquehue y Pelal, a orillas del río Quepe.	Machi Juanita Lemungürü
2	Umaq ùl pichiche'ën	Canción para hacer dormir al niño querido	2/4	Un poco lento tiernamente	En Chapod, a orillas del río Quepe	Mariquita Alem
3	Umaq ùl pichiche'ën	Canción para hacer dormir al niño querido	2/4	Una manera muy curiosa de arrastrar la voz haciendo durar la ù de püñen	En Cherkenko en Nigue, cerca de Queule.	Lorenza Imiwala
4	Umaq ùl pichiche'ën	Canción para hacer dormir al niño querido	2/4	Moderado. Sin información encontrada	En Koihueco, al norte del río Toltén	La anciana María Lefin
5	Umaq ùl pichiche'ën	Canción para hacer dormir al niño querido	2/4	Un poco lento	En Tromel, cerca de Toltén	Carmelita Wirkafil
6	Pürün ùl pichiche'ën	Canción para hacer bailar al niño querido	3/8	Algo vivo y gracioso	En Chapod	Carmelita Antüpi
7	Pürün ùl pichiche'ën		2/4	Un poco alegre gracioso	En Makehue	Mercedes Millangürü
8	Pürün ùl pichiche'ën		2/4	Gracioso	En Tres Cruces, Toltén	Juanita Sánchez
9	Pürün ùl pichiche'ën		2/4	Un poco alegre gracioso	En Mawidache, al norte del río Quepe	María Millangürü
10	Kauchu ùl	Canción de soltera	Sin métrica escrita	Sin información encontrada	En Trome, cerca de Toltén	Carmelita Wirkafil
11	Kauchu ùl		2/4	Un poco alegre e inquieto	En Makehue	Dominga Wechuñüru

	Nombre del ùl	Traducción de ùl	Cifra indicadora	Marcas de tiempo	Lugar de recogida	Fuente oral
12	Kuifichi Kauchu ùl	Antigua canción de soltera	2/4	Un poco alegre	En Trapillhue, Quepe	Juan José Paillan
13	Kauchu ùl		Sin métrica escrita	Sin información encontrada	En Mawidache	Rosa Paine filo
14	Kauchu ùl		3/4	Sin información encontrada	En Mawidache, a orillas del río Quepe	Luis Wenchungürü
15	Llamekan	Canto de mujer moledora de trigo	2/4	Un poco libre	En Loncoche	Carmencita Maripil
16	Llamekan		2/4	Sin información encontrada	En Chapod	Felisa Blanco
17	Llamekan		3/8	Sin información encontrada	Sin información encontrada	Sin información encontrada
18	Lantun ùl	Canción de viuda	2/4	Lento con expresión	En Treke, al sur de Toltén cerca de Queule.	Francisca Calfün
19	Machi ùl		2/4	Un poco alegre	En Chapod, cerca del río Quepe	Carmelita Antüpi
20	Kanstañpe ùl	Canción de mujer abandonada	Sin métrica escrita	Moderato	En Trapillhue, cerca de estación de Quepe	Canta María Ankavil
21	Gneneulun	Canto de hombre	Sin métrica escrita	Caprichoso	En la orilla del río Imperial	Canta Luis Blanco Marilao
22	Huilliche ùl	Canción huilliche	2/4	Vivo (muy rítmicamente entusiasta)	A orillas del río Imperial	Canta Luis Blanco Marilao

	Nombre del ùl	Traducción de ùl	Cifra indicadora	Marcas de tiempo	Lugar de recogida	Fuente oral
23	Gneneulun	Canción de hombre	2/4	Decidido (jactancioso)	Al Sur de Toltén	Canta Arturo Landeros de Kallulfü
24	Illautuwn ùl	Canción del desprecio	3/4	Sin información encontrada	Cerca a Queule	Canta Luis Wenchunürü
25	Paliwe ùl	Canción de juego de chueca	2/4	Moderado, pero con entusiasmo	En Nigue, entre Toltén y Queulen	Cantado por Segundo Imiwala
26	Gneneulun	Canción de hombre	2/4	Sin información encontrada	En Katrileufu, reducciones al sur de Toltén	Canta Juan José Paillan
27	Ayün ùl	Canto de amor	4/4	Sin información encontrada	En Chaichaguen, norte del río Toltén cerca del Budi	Canta Francisco Kalfüan
28	Ñuwiñ ùl	Canción de trilla con los pies	2/4	Moderato (entusiasta)	En Chekenko, al norte de río Toltén	Canta Rosa Imiwala
29	Gneneulun	Canto de hombre	Sin métrica escrita	Un poco lento	En Trome, sur de Toltén	Juan Paillaman
30	Amul püllün ùl	Canción para que se vaya el espíritu	2/4	Lento con mucha expresión	En Kopü püllü Ralliputra, al sur de Nueva Imperial	Canta María Lienlen

Elaboración propia 2020.

A continuación se transcriben los textos, elaborados por Isamitt, con características de los tipos de cantos recopilados insertos en el manuscrito original (ver Tabla 7).

TABLA 7. COMPOSICIÓN DE *TREINTA CANTOS ARAUCANOS* Y CARACTERÍSTICAS DE LOS TIPOS DE CANTOS INSERTOS EN EL MANUSCRITO ORIGINAL Y LIBRETAS DE ANOTACIONES.

Cantos	Descripciones y características
Umaq ùl pichiche' en (inserto en el canto 2)	Los “umaq ùl” corresponden a nuestras canciones de cuna, las mujeres araucanas las entonan cuando tienen a sus niños pequeños en sus faldas y después (<i>sic</i>) de amamantarlo intentan hacerlo dormir. Hai (<i>sic</i>) en ellos una gran expresión de ternura maternal concentrada y un admirable sentido musical relacionado con las palabras que sirven de texto. Pureza, ingenuidad, un máximo sentido expresivo con un mínimo de elementos. Son monodias que a veces se realizan en unas pocas notas.
Pürün ùl pichiche' en (inserto en el canto 6)	Los pürün ùl pichich' en, los cantan las madres araucanas a los niños pequeños antes que ellos puedan andar por sí (<i>sic</i>) mismos, generalmente después (<i>sic</i>) de haberles dado de mamar; los colocan sobre sus rodillas y tomándolos por debajo de los brazos le hacen hacer movimientos característicos de sus danzas al ritmo de estas canciones. En ellas hai (<i>sic</i>) riqueza rítmica, de acentos de la voz, en la expresión de las palabras y musicalidad de expresión graciosa.
Pürün ùl pichiche' en (inserto en el canto 9)	En algunos de los cantos de esta especie son frecuentes las palabras que no significan nada real, sino que son como expresiones rítmicas, a veces también, como el número (8) se suceden juegos de palabras que en toda la canción no alcanzan ninguna significación lógica.
Kauchu ùl (inserto en el canto 11)	Los “Kauchu ùl” son cantos mui (<i>sic</i>) comunes entre los araucanos, las hai (<i>sic</i>) de mujeres y también (<i>sic</i>) de hombres. Las mujeres solteras los entonan cuando están (<i>sic</i>) solas, o en reuniones familiares, o cuando van por los campos; suelen también (<i>sic</i>) ser entonados por muchachitas que las aprenden de sus mayores. Son la expresión de los sentimientos amorosos que buscan desahogo.
Llamekan (inserto en el canto 15)	“Los llamekan” son cantos de las mujeres araucanas moledoras de trigos. Los cantan cuando se encuentran varias de ellas realizando una molienda y quieren comunicarse sus cuitas, tienen por esto, generalmente carácter (<i>sic</i>) elegíaco.
Llamekan (inserto en el canto 17)	En este canto como en algunos otros aparecen algunas palabras que acusan su procedencia castellana. Esta influencia en el idioma suele ser frecuente en las reducciones que están (<i>sic</i>) más (<i>sic</i>) cercanas a los contactos con el medio criollo.
Lantun ùl (inserto en el canto 18)	Los lantun ùl son cantos especiales de las mujeres araucanas que han quedado viudas. Con ellos cumplen algo cierta imposición social que les pide exteriorizar sus sentimientos dolorosos. El admirable sentido expresivo de este canto está realizado por sus melodías, por el ritmo y la riqueza de sus acentos.

Cantos	Descripciones y características
Machi ùl (inserto en el canto 19)	Estos machi ùl los canta la mujer araucana en las ceremonias que se llaman machiluwñ (iniciación de machis). (Es una monodia acompañada de percusión y pertenece a los cantos mágicos).
Kanstañpe ùl (inserto en el canto 20)	Kanstañpe se llama a la mujer que ha quedado sola por la ida del marido a otra tierra lejana.
Illautuwñ ùl (inserto en el canto 24)	Estas canciones suelen cantarlas los araucanos antes del día en que se realiza algún (<i>sic</i>) partido de chueca. Con ellas tratan de estimular la confianza mutua en los jugadores del partido. Este canto como el anterior (y muchos otros de diversa índole) pertenecen a los que entre los araucanos tienen un sentido artístico social, sirven para estimular sentimientos colectivos o de grupos.
Paliwe ùl (inserto en el canto 25)	Estas canciones las cantan cuando se dirigen al lugar en que se efectuará el partido de chueca.
Ayün ùl (inserto en el canto 27)	Los “ayün ùl” o cantos de amor, son mui (<i>sic</i>) comunes entre los indígenas, se les encuentra en gran número y variedad en todas las reducciones. En un grupo de ellos es posible comprender mucho de la psicología propia del indio en el aspecto galante.
Ñuwiñ ùl (inserto en el canto 28)	Estos Ñuwiñ ùl, los cantan los hombres o mujeres que en parejas de a dos (tomados de las manos) ejecutan una danza, con los pies desnudos; sobre la cebada a fin de desgranarla. Son por esto de expresión musical esencialmente rítmica y humorística. A veces suelen cantarse acompañados de percusión de kultrun. Son ya escasos, pues las trillas en esta forma primitiva van desapareciendo.
Amül püllün (inserto en el canto 30)	Los Amül püllün ùl se cantan en los “eltun” (cementeros indígenas) en el acto de enterrar a los muertos. Generalmente los cantan las mujeres frente a los restos y esto forma una de las partes del ritual de la ceremonia.

Elaboración propia 2020.

Completamos la fijación del documento y ejemplificamos en dos partituras para este escrito. La edición completa de los *Treinta cantos araucanos* se puede consultar en el sitio web del autor¹². Esta ampliación editorial que permite el uso del espacio virtual motivó la elaboración de diversos ejemplares que recogen el sentido pedagógico que Isamitt desarrolló durante su vida.

¹² <https://www.freddychavez.com/los-treinta-cantos-araucanos>

La edición del libro publicado en 2019 de los *30 cantos araucanos*¹³ no representaba del todo un documento *musical* que usara convencionalismos equivalentes a una partitura formal. En esa oportunidad, en concordancia con la familia, decidimos que la versión de papel realizada se focalizara en la transmisión del texto que mejor representó la evidencia histórica de las fuentes sin aventurarnos con una partitura constituida desde la formalidad convencional de la misma¹⁴. Debido a que los aspectos editoriales formales de partituras no fueron considerados del todo en la primera edición, las siguientes partituras editadas se constituyen como una nueva versión de la edición original (ver figuras 17 y 18).

1
Umaq ùl pichiche'en
Canción para hacer dormir al niño querido

Recogida en Maquehu y Pelal a orillas del río Quepe. Cantado por la Machi Juanita Lemangitú

Lento (delicado y tierno)

Pr. ÿtu, tu, tu! ÿtu, tu, tu! ÿscho,scho, scho! ÿscho,scho, scho! ju mau tu nge mai!
 Pr. ÿtu, tu, tu! ÿtu, tu, tu! ÿcho,cho, cho! ÿcho cho cho! jumaunñe mai!
 Tr. (palabras silenciadoras que no tienen traducción) ÿduérmete pues!
 ju mau tu nge mai! ÿscho,scho, scho! ÿscho,scho, scho! u mau tu nge mai
 Pr. jumaunñe mai! ÿcho,cho, cho! ÿcho,cho, cho! umaunñe mai
 Tr. ÿduérmete pues!
 ÿsho, sho, sho! nge-ma ki nul - ñe! - ÿnge-ma ki nul - ñe! u mau tu nge
 Pr. ÿcho, cho, cho! ÿnemaquinñe! ÿnemaquinñe! ÿnemaquinñe!
 Tr. ÿno flores más! ÿno flores más! ÿno flores más! duérmete
 mai! - ÿnge ma ki nul - ñe - ju mau tu nge mai! ÿku pai a fui
 Pr. mai! ÿnemaquinñe! ÿjumaunñe mai! ÿquespai a fui!
 Tr. pues! ÿno flores más! ÿduérmete pues! ÿque va a venir!
 ngü rú! - ÿku pai a fui ngü ru - ! u mau tu nge mai! -
 Pr. nürü! (la ù debe pronunciarse entre (i) (e)) ÿumaunñe mai!
 Tr. el zorro! ÿque va a venir el zorro! duérmete pues!
 ÿtu, ÿtu, tu, tu! ÿtu, tu!, scho scho, scho, scho, ÿscho, scho - !
 Pr. ÿtu, ÿtu, ÿtu, ÿtu, ÿtu, cho, cho, cho, cho, ÿcho, cho !
 Tr. (palabras silenciadoras que no tienen traducción)

Figura 17. Edición final *Umaq ùl pichiche'en*. Canto 1, de los *Treinta cantos araucanos*.

¹³ La portada del libro editado en 2019 utiliza el numeral 30 para indicar la cantidad de cantos compilado por Isamitt que poseen los manuscritos. Este cambio en el título obedece más bien a una decisión estética del logo del libro y no se constituye como un documento diferente al mencionado en el texto por el uso del título sin el numeral.

¹⁴ En la entrega de 2019 se editaron dinámicas y reguladores en la parte inferior del pentagrama. Si bien existen manuscritos elaborados por Isamitt en que inserta estas indicaciones en la parte superior de la partitura, en muchos de los casos no consideró esta convención de la notación musical occidental.

2 Umaq ùl pichiche' en

Canción para hacer dormir al niño querido

Recogida en Chapod a orillas del río
canta Mariquita Alem

Un poco lento tiernamente

p

Pr. jkü pai ngü rü! — jkü - pai ngü rü! — ju mau tun ge!
 Tr. ¿quepai ñürre! ¿quepai ñürre! ¿umautunüe!
 ¿que viene el zorro! ¿que viene el zorro! ¿duérmete!

— iye pai a fei meu! — jkü pai ngü rü! iye pai a fei
 Pr. ¿yepai a feimeu! ¿quepai ñürre! ¿yepai a feimeu!
 Tr. ¿puede venir a buscarte! ¿que viene el zorro! ¿puede venir a buscarte!

— ju mau tun ge! — iye pai a fei meu! — jügü rü kai! i
 Pr. ¿umautunüe! ¿yepai a feimeu! ¿ñürre kai!
 Tr. ¿duérmete! ¿puede venir a buscarte! ¿el zorro! ¿duérmete!

mau tun ge! — iye pai a fei meu! — ¡ta ngü rü juma u tun ge p
 Pr. ¿umautunüe! ¿yepai a feimeu! ¡ta ñürre! ¿umautunüe pichiche
 Tr. ¿duérmete! ¿puede venir a buscarte! ¿el zorro! ¿duérmete ñiito

mieloso *con mucha ternura*

p *mf* *sf*
retenido...

chet iye pai a fei meu! — jügü - rü kü pai pit

Figura 18. Edición final *Umaq ùl pichiche' en*. Canto 2, de los *Treinta cantos araucanos*.

II.4. El investigador, desplazamientos en la construcción historiográfica

Junto con los manuscritos de los *Treinta cantos araucanos*, encontramos un grupo de documentos inéditos que registran la vinculación de su trabajo etnográfico con publicaciones y creaciones musicales. Este hallazgo nos entrega el primer impulso en la construcción del perfil teórico del investigador. Hasta ahora, esta función en su trayectoria de vida había sido considerada como un ejercicio complementario de su obra musical que, si bien es reconocida por la literatura, ha estado ausente en la ocupación teórica. Por otra parte, y como mencionáramos anteriormente, las posiciones teóricas que referencian el trabajo en terreno de Isamitt supeditan la función de investigador a la del creador que solo utiliza la recopilación como material para su composición (Salas Viu 1966: 14). Estos discursos, quizás guiados por la necesidad de la época de constituir una narrativa en torno a la creación musical chilena, estimularon una denominación acrítica de su nacionalismo e indigenismo que no consideró del todo las otras funciones ejercidas: pedagogía, investigación y pintura (Chávez 2019: 14). A continuación, indicamos dos citas:

Con todo, las creaciones musicales de Isamitt suman un buen número y revisten una calidad elevada. Hoy todavía no se encuentran por completo catalogadas ni se han interpretado más que en parte. La que se conoce, tan apreciada en Chile como en el extranjero, donde se la ha editado y se la comenta, ofrece los siguientes caracteres (*sic*) principales: una asimilación de ritmos, diseños melódicos y sugerencias armónicas extraídas del folklore araucano; un original sentido de la expresión musical; una técnica elaborada y compleja a la que confluyen elementos de raigambre

impresionista (en el color orquestal y en la armonía) con otros de procedencia opuesta, derivados del impresionismo austroalemán del periodo entre las dos guerras mundiales (Salas Viu 1966: 14).

La producción de Carlos Isamitt equidista entre las tendencias nacionalistas y el expresionismo ausente de color local. Como creador de música con raíces vernáculas, Isamitt ha recurrido más que a sugerencias del folklore criollo, a aquellas provenientes del indígena araucano y representa en Chile la máxima figura de la corriente que podríamos denominar “indianismo musical” labor que le ha valido, en 1965, el galardón del Premio Nacional de Arte (Claro y Urrutia 1973: 151).

Luego de su muerte en julio de 1974, lo que se ha escrito acerca de Carlos Isamitt mantiene esta idea ampliamente difundida durante el siglo pasado. Persiste como única razón, en este caso particular, la incorporación de los cantos araucanos a su creación musical. Estos relatos han sido recibidos, aceptados y reutilizados en un nuevo caudal de trabajos que han tomado su figura.

El trasplante de la música mapuche a un medio occidental, producto de la transcripción en su fuente original, cambió su ocasionalidad, función, significado y valoración estética. Se inició así la divulgación, práctica pedagógica y proyección folclórica de la música mapuche. Este es el caso de transcripciones y arreglos de Isamitt como *Cantos araucanos* (1932), dedicados a Pedro Humberto Allende, para flauta y violín; *Trece cantos del folclore araucano*, para voz y piano [...] (González 1993: 85).

En el primer cuarto del siglo XXI, podemos leer que:

La música araucana provee a Carlos Isamitt de una infinita gama de sugerencias –en disposición de acordes, en frases melódicas, en ritmos– que se incorporan como rasgos idiomáticos nuevos a los ingredientes de la tradición de la música de arte chilena (Díaz y González 2011: 104).

Es característica en él, además, la incorporación de elementos de la cultura mapuche expresados en melos, escalas o estilemas; instrumentos musicales y la lengua mapuche, todos los cuales el músico-investigador conoce ampliamente gracias al estrecho contacto que ha mantenido con esta cultura (Herrera 2017: 60).

Las antepuestas citas se concatenan al discurso historiográfico que mencionamos anteriormente, sin que aquellas bases que sostienen estos emplazamientos hayan sufrido alguna profundización e interrogación en los últimos cuarenta y ocho años.

II.5. Nuevos antecedentes

Estas gentes, de una raza explotada y calumniada, aún superviven leales a sí mismas y continúan siendo creadoras de belleza de sentido racial a pesar de toda la vulgaridad amenazante, empeñada en borrar sus características y en atentar contra sus magníficas cualidades de intuición y hábitos artísticos con abominables insinuaciones faltas de todo don de belleza (Isamitt 1932: 9).

El escrito publicado en octubre de 1932 por la revista *Aulos*, “Apuntes sobre nuestro folklore nacional” se establece como la primera divulgación de su trabajo etnográfico. En una parte de la cita antepuesta, relata de manera explícita aquella *vulgaridad amenazante* que sufren las diversas manifestaciones de la cultura que Isamitt había presenciado en las reducciones araucanas de la década de 1930. Resulta curioso que este escrito inicial desarrollado en seis de los siete números de la revista no haya motivado la profundización de estas consideraciones tan abiertamente expuestas. Estos aspectos medulares exhibidos –incluyendo los *ül* publicados– tempranamente conforman la base de su *Friso araucano* (1931), obra capital ampliamente difundida en los estudios de música indigenista latinoamericana.

La referencia de mayor antigüedad de estos cantos se puede leer gracias a la crónica escrita por Domingo Santa Cruz. Allí accedemos a detalles de la inclusión de cantos en la composición musical interpretada por la soprano Adriana Herrera de López con Judith Aldunate en el piano: dos *Umak ül pichincheu (sic)*, *Prun (sic) ül pichiche*, *Lla mekan* y *Ñuin ül* (1932: 23). La documentación encontrada en el archivo privado permite situar estas canciones como la primera versión del *Friso araucano*. Debemos precisar que las anteriores canciones mencionadas también fueron utilizadas en un trabajo de mayor envergadura denominado por el autor como *Trece cantos araucanos* (1932), ya mencionado. Esta obra obtuvo el primer lugar del concurso anual de composición musical –sección música vocal– organizado por la Universidad de Chile en 1933 (Chávez 2019: 29). El manuscrito contiene las primeras versiones de seis de las siete piezas que compusieron posteriormente el *Friso araucano* –no incluye *Kalku wentru tañi ül*, canción para el hombre brujo–. La versión de los *Trece cantos araucanos* para voz y piano –agrega violín en *Ñuin ül* y en *Ñi manshuin*– es un trabajo musical intermedio entre las canciones araucanas –para voz y piano– y la primera versión orquestal ejecutada en el marco de la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos en el Teatro Municipal de Santiago de Chile el 1 de diciembre de 1933, titulada para esa oportunidad como *Küla ül pichichén* (A.A [Adolfo Allende] 1934: 26) –tres canciones araucanas auténticas para niños– (ver Figura 19).



Figura 19. Isamitt, portada de *Küla ül pichichén*. Archivo privado de Carlos Isamitt, Concón.

En carta enviada a “Sra. Anita”, Isamitt relata el estreno de estos *Cantos araucanos* ejecutados por la Orquesta Sinfónica en el Teatro Municipal de Santiago. Dice:

Mi cambio de domicilio a Buenos Aires 435 coincidió con el día en que la Orquesta Sinfónica estrenaba en el Municipal 3 de los cantos araucanos cantados por Lila Cerda. Yo hubiera deseado que Uds. los hubieran escuchado. Lila Cerda es una artista de voz admirable. Ella los interpretó con mucho carácter y delicadeza. Yo he estado contento de los conceptos elogiosos unánimes de la prensa, no porque esto podría remover mi vanidad, sino porque algo de lo que han dicho los

diarios va a caer como un pequeño bálsamo en el corazón de algunos araucanos entristecidos por toda la miseria e inhumanidad cebada en ellos desde tanto tiempo (Isamitt 1933b).

Gracias al contenido de estos documentos podemos acceder a varios aspectos desconocidos de su labor *in situ*. Los escritos detallan características del cómo desarrolló sus investigaciones, las acciones ejercidas y los vínculos que generó con los araucanos. La familiaridad con las comunidades en donde realizó sus estudios no solo le permitió en lo específico coleccionar cantos, sino también recopilar relatos que detallaban los embargos territoriales que las comunidades resistían en su vida diaria. Este aspecto de su etnografía, si bien es mencionado por Isamitt en algunos textos, es ignorado en los escritos que referencian sus trabajos de investigación. Al continuar con la revisión de la carta enviada a “Sra. Anita”, Isamitt escribe:

Sin embargo, siempre es poco lo que se logra realizar en bien de ellos. Conferencias en colegios, por la radio, del ministerio del trabajo, presentaciones de algunas danzas en el Municipal en recital de Ignacio Pedregal, en las ejecuciones de la Sinfónica y algunas otras cosas, es todo lo que he alcanzado a realizar por los araucanos, pero me parece tan poco para lo que necesitan estos hombres que haga por ellos [...] (Isamitt 1933b).

El detalle de las ásperas situaciones judiciales vinculadas al despojo de tierras que sufren los araucanos es ampliado en la correspondencia enviada a Domingo Santa Cruz desde las reducciones.

He estado verdaderamente bajo el peso de impresiones profundamente desoladoras de la suerte que corren actualmente los amigos indígenas de estas regiones. Por todas partes están siendo despojados miserablemente de sus pertenencias en nombre de la ley que ampara a los usurpadores sin conciencia [...]

Millares de seres indefensos, niños, mayores mujeres y hombres han sido arrojados en estas regiones a los terrenos bajo los arenales que orillan el mar al norte del río Toltén, donde no pueden ellos cultivar la tierra; por esta ignorancia atrevida e inhumana que en seguida sabe ampararse de las leyes y escudar en ellas su conciencia.

¿Cómo es posible que suceda esto? ¿Cómo podemos quedarnos tranquilos, sabiendo que sucede? Perdóneme amigo mío, yo he estado bajo el peso de toda esta ignominiosa explotación del hombre humilde y sencillo, por el hombre orgulloso y educado cuya conciencia no ha alcanzado aún la iluminación de la “sagesse”. Y no puedo callar, porque callando sería sentirme amparador de crímenes (Isamitt 1933a).

Al involucrarse en acciones jurídicas que reclamaron la recuperación de territorios usurpados por el Estado chileno, quedó de manifiesto que la indiferencia no fue el camino elegido por Isamitt. En una carta enviada desde Temuco el 10 de noviembre de 1933, el cacique Vicente Huenchufil agradece su compromiso y ayuda.

Termino, señor Isamitt, reiterándole haga todo lo que pueda a favor de nosotros y tenga la seguridad que sus servicios serán agradecidos en forma debida por estos indios que ven en Ud. un defensor activo y energético (*sic*) y si sus esfuerzos no se coronan en un feliz resultado, también sabremos soportar esta injusticia de parte del Gobierno de Chile y agradecer a Ud. en lo que ha hecho; porque sabemos que más pueden estos poderosos con sus compadrazgos (*sic*) en el Gobierno y en todas las Oficinas donde se tramitan estos asuntos para su finitiquitamiento (*sic*). Sabemos que son poderosos, pero no por eso debemos callar, no, sino hablar a fin de que las generaciones futuras de la región atropellada, sepa que hicimos cuanto pudimos y que solo por la injusticia inaudita del gobierno, no sacamos algo concreto (Huenchufil 1933).

Estas acciones pro defensa tuvieron impacto al interior de las comunidades. En un extracto de la misiva enviada por “Pedro”¹⁵ podemos leer algunas de ellas.

Estoy convencido señor, que por dónde (*sic*) Ud. vaya se apodera del cariño de las gentes. Los pobres mapuches con dolor volvían a sus casas diciendo: ¡kuma Kúme wentru! ¿chumael amutui? ¿Kupatuai chian? ¡tan buen hombre! ¿Por qué se fue? ¿Volverá acaso? (Pedro 1933).

Aspecto que se hizo extensivo a los caciques:

Hoy cuando fui a Chaichaen (*sic*) me encontré con dos caciques; Huenchufil e Himiguala (este último estaba de visita) me decían: Tefa fauten meu, chen wentru rume feute weñankumelkelaeiñ meu, ñi feu amuitun meu ¿wriñoai chian taiñ, mna kúme peñi em? Literalmente es así: Hasta aquí, ningún hombre pena nos había dado, cuando se va. ¿Volverá nuestro buen hermano? Estas mismas palabras salieron de sus bocas, yo las anoté. Todos preguntan por Ud. de ese caballero bueno “kúme caballero” (Pedro 1933).

Los aspectos académicos desarrollados por Isamitt no escapan a estas consideraciones. El manuscrito y programa de la conferencia realizada en el Centro Español de Temuco en julio de 1933 es un ejemplo de la extensión y divulgación que complementaron sus acciones jurídicas (ver Figuras 20a y 20b). Este despliegue de actividades resistía la colisión cultural que trajo consigo el establecimiento del Estado-nación y las políticas restrictivas que atentaron con las formas de vida ancestrales de los araucanos¹⁶. Las palabras iniciales son las siguientes:

¿Cómo es posible que alguien venga a hablar sobre los araucanos a vosotros que vivís rodeados por ellos, a vosotros que los tenéis cada día bajo vuestras miradas, que tenéis un criterio o un juicio definido acerca de ellos?

Sin embargo, perdonadme si quiero rogaros me sea permitido hablar con sinceridad; estoy seguro que habéis mirado a los araucanos, pero tal vez, salvo algunos pocos casos excepcionales, no los habéis visto. Ver es un proceso más complejo que mirar, es penetrar profundamente (Isamitt 1933c).

La presentación se desarrolla alrededor de una pregunta inicial “¿Los araucanos son representantes de una cultura?”. Como consecuencia de las caminatas que Isamitt realizó a diario para llegar a los asentamientos, esta interrogante de la conferencia fue respondida por medio de las impresiones que recogió desde el lugar en que los araucanos se desenvolvían. La exposición también incluyó descripciones y características de algunos de los cantos recopilados hasta ese momento. En la parte final de la conferencia, expresó:

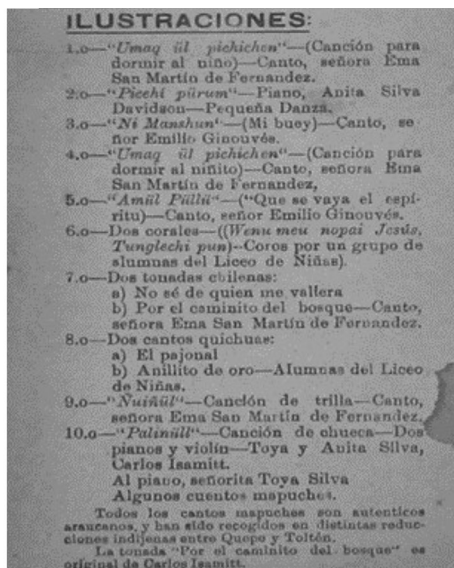
Parece que solo un pensamiento común nos impulsó, el de acercar a nosotros algo que tal vez pueda despertar nuevos caminos para la unión comprensiva y hermana.

A nuestro lado hay un pueblo que posee maravillas propias que pueden codearse con las de cualquier otro mundo; no lo explotemos más, no los desangremos más con nuestros falsos y conocidos conceptos, ayudemos a liberarlos de tantos rapaces sin humanidad que los acosan cada día en forma ignominiosa.

Estos hombres que tienen belleza en sus almas están sufriendo y sedientos, esperando algún alumbramiento de nuestras conciencias (Isamitt 1933c).

¹⁵ Debido a que es mencionado en otra carta del cacique Huenchufil, pensamos que el profesor de la comuna de Toltén Pedro Lipin es el remitente de esta misiva.

¹⁶ El espíritu de estas líneas tiene su base en las lecturas de Cayuqueo 2017, Pozo 2018 y Alvarado y Antileo 2019.



Figuras 20a y 20b. Programa de la conferencia *Algo sobre el folklore musical araucano*, dictado por el Sr. Carlos Isamitt. Archivo privado de Carlos Isamitt, Concón.

La disertación en cuestión concluyó con una inédita muestra de la documentación recopilada. Isamitt produjo un concierto con interpretaciones de cantos araucanos, creaciones basadas en sus estudios, canciones quichuas y tonadas. Esta conferencia-concierto exteriorizó, por una parte, una característica desconocida de su función de investigador, intérprete y organizador del evento. Por otra parte, los aspectos pedagógicos desarrollados como director de la Escuela de Bellas Artes –1927-1928– (Chávez 2019: 20-21), en el que articuló la enseñanza de las artes plásticas basadas en manifestaciones del *arte popular* –criollas e indígenas– tiene su correlato inicial en la pedagogía musical. Esto ocurrió cuando, junto con un grupo de alumnas del Liceo de Niñas de Temuco¹⁷, realizó la interpretación de las obras corales *wenu mai no pai Jesús* y *tunglechi pun* –según consta el programa–. A los anteriores aspectos, agregamos su faceta como creador de tonadas –*Por el caminito del bosque*– y de las primeras interpretaciones de composiciones instrumentales que vinculaban el material recopilado –*Pichi pürun*–. Llama la atención la amplia variedad de manifestaciones cubiertas en el concierto. Pensamos que esta acción intencionada tiene su origen en el escaso conocimiento y la reticencia que esta música generaba en la mayor parte de la población cercana a las comunidades. Situación extensiva a los araucanos que vivían en la ciudad y que, a pesar de la cercanía con las comunidades, solicitaron a Isamitt cantos transcritos. Está el caso de la profesora normalista Zoila Quintremil¹⁸ y la petición de piezas de música araucana para ser incluidas en una presentación ante autoridades educativas¹⁹.

¹⁷ Hoy Liceo Gabriela Mistral.

¹⁸ Zoila Quintremil fue la primera mujer indígena candidata a diputada representando al Partido Democrático del Pueblo en las elecciones de 1953 (Foerster y Montecino 1988:176).

¹⁹ Conforme con la fecha de la carta, pensamos que estos cantos formaron parte de su ponencia *Características del niño araucano* (Foerster y Montecino 1988: 262). Hasta ahora no contamos con la información de que estos cantos fuesen enviados por Isamitt a Quintremil.

El encabezado de la carta también permite ratificar esta estrecha vinculación, en este caso, con la mujer araucana:

Muy querido Señor Isamitt.

Me permito molestarlo porque sé que Ud. es siempre el amigo de los indios. Ud. conoció y comprendió la situación de ellos y los supo amar porque amó su música.

Mi situación es esta: Tengo que hacer un trabajito relacionado con mis indios. Ya que se me presenta la ocasión, haré un empeño, para dar a conocer una vez más a los educacionistas y jefes de lo que son capaces los indios araucanos, por eso recordando su ofrecimiento, rogaría a Ud. señor Isamitt me facilitara alguna pieza de música araucana, de esas que recogió por acá (Quintremil 1935).

Finalmente, y a la luz de los nuevos antecedentes, podemos esclarecer los relatos que durante su trayectoria de vida fueron registrados, sin que estos repercutieran en los análisis y emplazamientos de los que fue objeto. Citemos estas palabras de Isamitt en aquella entrevista publicada en ese número de homenaje (XX/97, julio-septiembre 1966) que le brindó *Revista Musical Chilena*:

Creo firmemente en la felicidad de crear nuestra propia vida. Como *conozco el dolor del hombre y me duele, me acerqué a él*; eso fue lo que me impulsó primordialmente hacia el araucano y hacia cada ser humano. Defender a los semejantes también es creación (1966: 12).

III. CONCLUSIONES Y DISCUSIONES FINALES

Dos elementos desarrollados en este escrito guían las conclusiones:

1. La revisión sistemática de las diversas fuentes primarias con que Isamitt elaboró el compendio de *Treinta cantos araucanos*.
2. El estudio crítico del ejercicio de investigación realizado por Isamitt en las reducciones araucanas.

El desarrollo de una edición basada en el expediente²⁰ que constituyen los *Treinta cantos araucanos* nos permitió generar la fijación final del texto –partituras–. Gracias a la escala metodológica utilizada en el desarrollo de esta edición crítica se pudo sistematizar la información que contienen estos documentos producidos en sus investigaciones *in situ*:

- a) lugar geográfico de la recopilación.
- b) informante del canto transcrito.
- c) marcas de las partituras, diferencias de ritmos, silencios y alturas en la escritura de las partituras encontradas en el manuscrito original y copia, refrendada por el contenido de la libreta con anotaciones de terreno.
- d) completación de traducciones y textos faltantes en el manuscrito original y copia.
- e) observaciones con descripción y características de los diferentes tipos de cantos sistematizados por Isamitt en el manuscrito original y libreta con anotaciones de terreno.
- f) reconstrucción de partituras de sectores faltantes.

²⁰ Compuesto por libretas de notas, escritos, creaciones musicales basadas en estos cantos y copia del manuscrito original.

Gracias a la información contenida en los diversos documentos consultados y que, por razones que desconocemos, no había sido traspasada por Isamitt a un documento final, se pudo concretar la fijación del compendio con toda la información que contenían los documentos consultados. Lo anterior, nos permitió extender los criterios de edición utilizados en el texto publicado en 2019.

Las características específicas de su trabajo *in situ*, que hasta ahora no habían sido vinculadas a su labor, resultan imposibles de dilucidar abordando solo un documento del archivo. Por esta razón, la transcripción de cantos, creaciones musicales, cartas, extensión musical y divulgación del conocimiento obtenido en terreno por Isamitt no están disociadas y necesitan comprenderse como un corpus en el análisis. Es así como los documentos que declaran una acción política pro defensa de las comunidades donde se realizó la recopilación de estos cantos transcritos se tornan imprescindibles en la comprensión de su labor. La edición crítica de los *Treinta cantos araucanos*, si bien atiende al sentido propio de la edición musical, también recoge la representación política que estas transcripciones poseen para Isamitt.

En referencia a los aspectos metodológicos que Isamitt consideraba en sus investigaciones, encontramos el uso de libretas de notas, las relaciones estrechas con los informantes, la extensión musical, divulgación y los largos tiempos de permanencia en las comunidades sin el uso de grabadoras. Este ejercicio de recopilación que realizó en los territorios se encuentra distante de las prácticas que los investigadores de *músicas folklóricas*²¹ cultivaban en la época²².

Estas características responden a una etnografía que reconoce como *cultura* las manifestaciones presenciadas, postura que no está contenida del todo en el canon académico de la época, tal como indica Isamitt:

Por eso siempre ha sido para mí muy importante lo que nuestro pueblo posee. Desde allí parte todo lo que he realizado en el campo del folklore; es como todo un saber abrir los ojos, es olvidar todo lo que uno cree es conocimiento, pero que en definitiva nos está cerrando el paso a todo esto otro que es cultura (Elgueta 1974: 330).

Según la literatura existente, la recopilación de estos cantos permitió a Isamitt vincular sus estudios con la creación musical. Este aspecto tan explotado en la historia de la música chilena y latinoamericana ha comprendido esta proximidad desde una neutral denominación nacionalista e indigenista. Sin embargo, para Isamitt, estas canciones –*Friso araucano*– resultan ser una representación sincrética y sincrónica del investigador con la comunidad en estudio. Un proceso creativo en coautoría, como acto unificado que busca la protección, defensa y denuncia de aquellos aspectos simbólicos de su cultura reprimidos por la élite dominante, una temprana *canción política*²³ junto con el *otro* y no en representación. “Defender a los semejantes también es creación” (*Revista Musical Chilena* 1966: 12). Accedemos al relato de Isamitt respecto de la creación del *Friso araucano*:

²¹ Denominación generalizada en la época en que Isamitt realizó su trabajo de investigación.

²² Registros en hoteles y pensiones (Ruíz 2015: 29) o, simplemente, como el caso de las grabaciones realizadas por Pedro Humberto Allende en 1928, trasladando a los araucanos de su lugar de origen (Allende 1928: 55) sin generar acciones adicionales a sus estudios.

²³ Planteada en su carta a Srta. Anita –*pero me parece tan poco para lo que necesitan estos hombres que haga por ellos*– y posteriormente a Domingo Santa Cruz –*Y no puedo callar, porque callando sería sentirme amparador de crímenes*–.

Todo lo que he escrito sobre música araucana, no son cosas que yo haya inventado; he tomado exactamente sus cantos, los he llevado a la pauta tal cual como ellos los cantaban; lo que es mío es el ambiente, aquello que me ha dado su vida, el canto de los pájaros, el agua, el paisaje, los colores, lo que se ve y se vive, todo esto está en el acompañamiento orquestal. Eso lo he puesto yo, pero creo que tampoco es un invento mío, todo eso me lo dio el medio (Elgueta 1974: 331).

El ejercicio político desarrollado por Isamitt en el territorio donde realizó la recopilación de cantos se puede comprender con la metáfora del “Caballo de Troya”. En lo positivo de la comparación, los documentos encontrados en su archivo demuestran una superestructura visible creada por Isamitt con publicaciones, producción de conciertos, conferencias y creaciones pictóricas y musicales –entre otras–, que va al encuentro de la cultura dominante. Sin embargo, la estructura que contiene *la sorpresa* o lo menos visible de sus acciones, se encuentra en la contraposición al orden social y político articulado desde el Estado-nación de la época. Una resistencia que podemos observar desde la metódica con que aborda sus investigaciones, el objeto de estudio, las características de los materiales recopilados y el ejercicio político basado en la creación, divulgación y extensión musical de sus investigaciones.

Los documentos expuestos develan la baja jerarquía que la función de investigador tiene en las referencias de la historia de la música chilena y latinoamericana. Aunque sus trabajos de investigación publicados en diversas revistas de la época concilian la atención de los grandes discursos historiográficos generados por Claro y Urrutia, Pereira Salas y Salas Viu²⁴, la forma en que son utilizados en la narrativa histórica no logra sobrepasar el uso de estos conocimientos como una explicación asincrónica de aspectos *primitivos* que posee la cultura araucana. De esta manera, se evita observar el fenómeno desde el espacio político y contemporáneo que piensa Isamitt. La *canción folklórica* utilizada en el *Friso araucano* es *canción política* y no solo una manifestación musical de arte que busca dar a conocer el mundo antiguo, anecdótico e *incivilizado* de los indígenas como lo quiso comprender la literatura²⁵. La recopilación para Isamitt no está perdida en el anonimato de *lo folklórico*: es creación, razón por la que se ocupa de registrar en las libretas de notas de su etnografía –y más tarde en su traspaso al manuscrito original²⁶– el nombre de quien canta la canción y el lugar geográfico del registro. Es así como el contenido de estas canciones responde a posicionamientos políticos del autor que no se conciden con la denominación acrítica –nacionalista e indigenista– pregonada por la literatura conservadora de la música chilena moderna. Pensamos que estas visiones subalternas son originadas desde los sesgados pilares eurocéntricos y positivistas que guiaban los trabajos teóricos de la época. Estas posiciones adoptadas, lejos de abrir el sentido que poseen las canciones utilizadas en el *Friso araucano*, cubren con un hábito el auténtico contenido político de estas.

Gracias a la inédita documentación primaria con que contamos, develamos a un Isamitt que ejecutó acciones desafiantes a la institucionalidad moderna que guiaba las categorizaciones de la cultura musical y representación de *lo folklórico* en Chile. Los *Trece cantos araucanos* (1932) dedicados a Pedro Humberto Allende y la compilación de *Treinta canciones del folklore chileno* (1941) –los *Treinta cantos araucanos*– basados en estas recopilaciones obtuvieron importantes reconocimientos en la época (Chávez 2019: 29-30); sin embargo, la institucionalidad reinante prescinde de las razones de fondo que guían el ejercicio de investigación levantado por Isamitt. Estas motivaciones no consiguieron resonar e

²⁴ Debido al impacto que desencadenó en las futuras referencias acerca de la labor investigativa de Isamitt, agregamos a Barros y Dannemann (1966: 37-42).

²⁵ Este aspecto que apuntamos fue reflexionado con anterioridad por Salinas (2000: 46).

²⁶ Presentada en el concurso público de 1941.

impregnar las conservadoras narrativas históricas promovidas predominantemente durante el decanato de Domingo Santa Cruz en la Facultad de Bellas de Artes de la Universidad de Chile. Quizás en esta época aún está presente la visión de Santa Cruz publicada en la revista *Marsyas* del año 1927:

En el momento presente, Debussy es un músico casi del pasado, sus obras se hallan desparramadas por los últimos rincones de la tierra, su sensibilidad incorporada a la de todo ser que se interesa por el arte. Su figura, es el complemento más genuino, de un nacionalismo que no ha necesitado la puerilidad de la canción popular para surgir (1927: 165).

Estos aspectos mencionados cobran sentido en las palabras de Slonimsky²⁷, que luego de su paso por Chile recogió impresiones descritas en su texto *La música de América Latina*: “Me dijeron que no se permite la salida del país de los discos que registran cantos araucanos, para que en el exterior no se tenga la impresión de que son una raza desgraciada y oprimida” (1947: 71)²⁸. De la misma forma, el texto citado anteriormente permitiría proyectar los argumentos que existieron para no incorporar cantos araucanos en el disco *Aires tradicionales y folklóricos de Chile*²⁹ editado por el Instituto de Investigaciones del Folklore Musical de la Universidad de Chile (1944). Curiosamente, Isamitt formaba parte del equipo de producción junto con Carlos Lavín.

A estas consideraciones expuestas y relacionadas con el trabajo etnográfico y político ejercido en las reducciones, agregamos nuestra interrogante al inédito texto encontrado en su archivo: “Breve noticia sobre una investigación folclórica musical entre los araucanos” –18 de julio de 1933–. Este trabajo fue publicado en inglés por el *Bulletin of the Pan American Union* con el nombre de *Art Araucanian-Music*. Focalizamos nuestra atención al corte editorial que sufre el último párrafo del texto mecanografiado en español, inexplicablemente no consignado en la versión norteamericana.

Texto manuscrito de Isamitt en español:

En conferencias en los centros de cultura artística de nuestro país se han dado a conocer algunas de estas obras y han logrado despertar el más vivo interés. Actualmente están interesados en procurarse su conocimiento varios países de América y Europa; universidades y centros artísticos, tanto por su aspecto artístico diferencial como por su valor etnológico. Sin embargo, este material folklórico permanece aún inédito a pesar de nuestro pensamiento de que él debe servir a la cultura y también a ayudar a promover un concepto más real y humano hacia el indígena, que genere un movimiento comprensivo que llegue a evitar el crimen sudamericano de la explotación del indígena, que aún permanece sin sanción moral en la indiferencia colectiva (Isamitt 1933d).

Edición norteamericana:

Some of these pieces have been performed in Chile, where they have awakened lively interest. Other countries, both in America and Europe, have also asked that this music be made better known because of its unique artistic character as well as its ethnological value. However, it still remains unpublished, notwithstanding

²⁷ Agradezco a Nicolás Masquiarán el recuerdo de este relato de Slonimsky durante una entrevista que me realizó en enero del 2020 en la radio de la Universidad de Concepción.

²⁸ La versión original indica: *I was told that phonograph records of Araucanian chants, made by Chilean ethnologists, are not let out of the country in order not to create the impression abroad that the Araucanians are an unhappy and oppressed race* (1945: 52).

²⁹ Este aspecto es mencionado por el musicólogo Rodrigo Torres en el editorial de la reedición de los diez discos ortofónicos originales que componen los *Aires tradicionales folklóricos de Chile* (2005: 10).

my desire that it should be a contribution to universal culture and should help to foster a truer conception of the Araucanian Indian and a more humane attitude toward him (Isamitt 1934).

Finalmente, esta edición crítica nos permitió proyectar un marco teórico que extiende las posibilidades de abordaje para este tipo de documentos, focalizándose en las acciones gravitantes que el autor realizó durante la concreción de estos manuscritos y esclareciendo el nulo impacto de estas acciones en las concepciones históricas relativas a su labor.

Aunque los aportes realizados por Isamitt a la institucionalidad artística de Chile son consistentes a lo largo de su vida³⁰, el trabajo etnográfico crítico que promovió un discurso político y visión de *folclore nacional* –que incluía las manifestaciones de las comunidades araucanas en estudio– fue aislado de la narrativa institucional académica de la época³¹. Esta anulación histórica se cristalizó en una miope visión alrededor de su trabajo de investigación y creación, la que generaba rédito teórico a las categorizaciones levantadas en los diversos textos desarrollados durante el siglo XX. Estas interpretaciones fueron reutilizadas posteriormente en un nuevo caudal de escritos generados en el siglo XXI que, lejos de escudriñar en nuevas fuentes que interpretasen la figura de Isamitt, terminan por reciclar estas débiles denominaciones perpetuadas por tanto tiempo en nuestra historia musical.

El ejercicio político que levantamos desde la indagación de papeles encontrados en su archivo personal reconstruye la sensibilidad que guio las investigaciones y creación musical. Releva, además, la importancia de las fuentes primarias y los significados que albergan en la consecución de un discurso histórico. En su caso, la exclusión de estos documentos generó un perfil en la *historia de la música chilena* construido desde estructuras hegemónicas y que, debido a las características culturales del objeto de estudio que abordó, solo fue considerado para emparentar categorizaciones de la composición musical provenientes de narrativas europeas –*que viste el canto con una sonoridad impresionista*–. Es así como el discurso oficial desechó la representación que este *ül* transcrito poseía para Isamitt, las demandas sociales que encerró y los funestos resultados que para las culturas originarias tuvo la instalación modernista bajo el sustrato de civilización, desarrollo y progreso. Todo lo anterior, acogido por una historia de la música chilena propagada desde la institucionalidad de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile y sostenida por la médula ideológica del Estado-nación (Costa 2009: 15-20).

Estos aspectos descritos fueron un eslabón más en la sistemática supresión representativa de *lo araucano* como parte de identidad nacional de la época –*folclore nacional*–, que Isamitt había intentado incorporar con la reforma de la Escuela de Bellas Artes en 1927. Esta incluyó en la enseñanza de la plástica basada en *las artes populares* –indígenas y criollas–. Debido a las molestias en grupos políticos e intelectuales conservadores respecto del contenido estético de este proceso fundacional y luego de varias descalificaciones mediadas por la prensa, Pablo Ramírez, ministro de Hacienda y Educación de Carlos Ibáñez del Campo, determinó finalizar el proyecto propuesto por Isamitt al cerrar la escuela a fines de 1928.

La conjunción de acontecimientos ocurridos desde la *pacificación de la Araucanía* paulatinamente inhibió el relato pluricultural en la construcción social y política de Chile. Este aspecto no garantizó una simétrica relación y representación de los diversos intereses en el poder de la narración que constituye nuestra historia. Los antecedentes expuestos

³⁰ Por nombrar algunas acciones realizadas: desarrolló la reforma de la Escuela de Bellas de Artes (1927), formó parte en la fundación de la Asociación Nacional de Compositores-Chile (1936), su obra *Sonata araucana* formó parte del primer registro de música chilena de tradición escrita realizado en Chile –*Seis compositores chilenos* (1937)– e incorporó el estudio del folclore en el currículo nacional del Plan de renovación gradual de la enseñanza secundaria en 1945.

³¹ Hacemos referencia a los trabajos de Izquierdo 2011, Doniez 2014 y Sentís 2020.

adicionan argumentos a la idea histórica del repliegue de *la cultura araucana –lo popular–* realizado por el Estado chileno.

Sin embargo, a pesar de los continuos intentos históricos por cercenar las diversas manifestaciones culturales del pueblo mapuche –no solo la musical–, paradójicamente, estas se transformaron en el motor central del *estallido social* acontecido en Chile el 18 de octubre de 2019. Es así como las movilizaciones que erigían reivindicaciones sociales, económicas y políticas se caracterizaron por utilizar como objeto representativo de lucha, entre otras, las manifestaciones culturales de los pueblos originarios –especialmente la bandera mapuche–. El gran impacto de esta insurrección surgida a lo largo de nuestro país generó desplazar, por intermedio de un plebiscito nacional³², realizado el 25 de octubre del 2020, la Constitución instalada por la dictadura del general Augusto Pinochet Ugarte el 11 de marzo de 1981. Más tarde el Congreso determinaría diecisiete escaños reservados para pueblos originarios³³ en la Convención Constitucional que escribiría la nueva Constitución chilena. En la inauguración de este inédito proceso en la vida política de Chile, el 4 de julio de 2021, la profesora mapuche Elisa Loncón Antileo³⁴ fue elegida presidenta de esta convención.

Esta relación que proponemos obedece al camino que en algún momento vislumbró Isamitt con su idea de *folclore nacional* y que publicó inicialmente en la revista *Aulos* (1932). Aunque estos aspectos actuales que mencionamos se alejan del marco temporal del escrito, pensamos que las evidencias expuestas, en medio del proceso de reivindicación cultural de *lo indígena* que vivimos en la actualidad³⁵, proyectan una visión musicológica crítica que aporta, al actual proceso político que vivimos, elementos reflexivos y revisionistas de la historia social de nuestro país. Además, entrega un conjunto de evidencias documentales a otras disciplinas del conocimiento que puedan utilizar estos escritos en los diversos emplazamientos históricos que involucran *lo araucano*. En el amplio sentido, el presente trabajo de edición crítica de los *Treinta cantos araucanos* adhiere al argumento del crítico jamaiquino Stuart Hall: los momentos políticos producen movimientos teóricos (Walsh 2013: 23).

ABREVIATURAS

MO: Manuscrito original

MC: Manuscrito copia

³² Acuerdo resuelto entre partidos políticos la madrugada del 15 de noviembre de 2019.

³³ De un total de 155 constituyentes.

³⁴ Véase: <https://elisoncon.cl/> [acceso: 5 de noviembre de 2022].

³⁵ Apuntamos a la Comisión de Sistema Político que aprobó en general la norma que establece que Chile es un *Estado plurinacional e intercultural* el 27 de enero de 2022. Posteriormente, en el plebiscito del 4 de septiembre de 2022, la ciudadanía rechazó esta propuesta de nueva Constitución elaborada por la Convención Constitucional.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes manuscritas

HUENCHUFIL, VICENTE

1933 Carta a Carlos Isamitt, Temuco 10 de noviembre. Archivo privado de Carlos Isamitt, Concón.

ISAMITT, CARLOS

1933a Carta a Domingo Santa Cruz. Archivo privado de Carlos Isamitt, Concón.

1933b Carta a Sra. Anita, diciembre, 1933. Archivo privado de Carlos Isamitt, Concón.

1933c Conferencia *Algo más sobre el folklore musical araucano*, 5 de julio de 1933.1933d Manuscrito *Breve noticia sobre una investigación folclórica musical entre los araucanos*, 18 de julio de 1933.

PEDRO

1933 Carta a Carlos Isamitt, 1933. Archivo privado de Carlos Isamitt, Concón.

QUINTREMIL, ZOILA

1935 Carta a Carlos Isamitt, Nueva Imperial 29 de mayo. Archivo privado de Carlos Isamitt, Concón.

Libros, artículos y otras fuentes

A.A [ADOLFO ALLENDE]

1933 “La vida musical del presente”, *Aulos: revista musical*, I/7 (enero-febrero), pp. 22-40.

ALLENDE, PEDRO HUMBERTO

1928 “La música araucana”. *Revista de Arte*, I/1, pp. 55-56.

ALVARADO, CLAUDIO Y ENRIQUE ANTILEO

2019 *Diarios mapuches 1935-1966*. Santiago: Ediciones Comunidad de Historia Mapuche

BARROS, RAQUEL Y MANUEL DANNEMANN

1966 “Carlos Isamitt, Folklore e Indigenismo”. *Revista Musical Chilena*, XX/97, pp. 37-42. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/568/475> [acceso: 10 de marzo de 2017]

CASTILLO FADIC, GABRIEL

1998 “Epistemología y construcción identitaria en el relato musicológico americano”. *Revista Musical Chilena*, LII/190, pp. 15-35. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12708/12999> [acceso: 18 de junio de 2018]

CAYUQUEO, PEDRO

2017 *Historia secreta mapuche*. Santiago: Catalonia.

CHAILLEY, JACQUES

1991 *Compendio de musicología*. Madrid: Alianza Música.

CHÁVEZ, FREDDY

2019 *Los 30 cantos araucanos de Carlos Isamitt Alarcón*. Santiago: Fondo para el Fomento de la Música Nacional.

CLARO, SAMUEL

1966a “La música de cámara de Carlos Isamitt”. *Revista Musical Chilena*, XX/97, pp. 22-36. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/566/474> [acceso: 15 de marzo de 2013]1966b “Catálogo de la obra de Carlos Isamitt”. *Revista Musical Chilena*, XX/97, pp. 54-67. Consultado de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/571/479> [acceso: 11 de abril de 2018]

- 1977 *Las artes musicales y coreográficas en Chile*. Santiago: Departamento de Ciencias Antropológicas y Arqueológicas, Facultad de Ciencias Humanas, Vicerrectoría de Extensión y Comunicaciones, Universidad de Chile.
- CLARO, SAMUEL Y JORGE URRUTIA
1973 *Historia de la música en Chile*. Santiago: Editorial Orbe.
- COSTA, TANIA
2009 “Canción popular, nacionalismo, consumo y política en Chile entre los años 40 y 60”. *Revista Musical Chilena*, LXIII/212, pp. 11-28. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/198/188> [acceso: 25 de agosto de 2020]
- DÍAZ, RAFAEL
2008 “La excéntrica identidad mapuche de la música chilena contemporánea”: del estilema de Isamitt al etnotexto de Cáceres. *Cátedra de artes*, 5, pp. 65-93. <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/7556> [acceso: 7 de agosto de 2021]
- DÍAZ, RAFAEL Y JUAN PABLO GONZÁLEZ
2011 *Cantus Firmus: mito y narrativa de la música chilena de arte del siglo XX*. Santiago: Amapola Editores.
- DONIEZ, ROBERTO
2011 *Palabra de Soro*. Santiago: Altazor.
- ELGUETA, EDUARDO
1974 “Diálogo póstumo con Carlos Isamitt”. *Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas*, VIII/1, pp. 323-332. <http://revistaaisthesis.uc.cl/index.php/RAIT/article/view/8908> [acceso: 20 de agosto de 2018]
- FOERSTER, ROLF Y SONIA MONTECINO
1988 *Organizaciones, líderes y contiendas mapuches (1900-1970)*. Santiago: Ediciones Cem.
- FOUCAULT, MICHEL
2013 *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- GONZÁLEZ, JUAN PABLO
1993 “Estilo y función social de la música chilena de raíz mapuche”. *Revista Musical Chilena*, XLVII/179, pp. 78 - 113. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/1683/1556> [acceso: 18 de junio de 2018]
- 2013 *Pensar la música desde América latina*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- GRIER, JAMES
2008 *La edición crítica de música. Historia, método y práctica*. Madrid: Ediciones Akal.
- HERRERA, SILVIA
2017 *Tradición, vanguardia y ruptura. El serialismo dodecafónico en Chile*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- ISAMITT, CARLOS
1932 “Apuntes sobre nuestro folklore nacional”. *Aulos: revista musical*, I/1 (octubre), pp. 8-9.
- 1934 “Araucanian Art Music”. *Bulletin of the Pan American Union*. LXVIII/5 (enero-diciembre), pp. 362-364.
- IZQUIERDO, JOSÉ MANUEL
2011 “Aproximación a una recuperación histórica: compositores excluidos, músicas perdidas, transiciones estilísticas y descripciones sinfónicas a comienzos del siglo XX”. *Resonancias*, XV/28, pp. 45-46. http://resonancias.uc.cl/images/PDF_Anteriores/Separatas_n28/Izquierdo.pdf [acceso: 30 de junio de 2019]
- KERMAN, JOSEPH
1985 *Contemplating Music: Challenges to Musicology*. Cambridge Massachusetts: Harvard University Press.

MERINO, LUIS

1987 “Cinco Efemérides de la Creación Musical Chilena”. *Revista Musical Chilena*, XLI/167, pp. 44-46. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13885/14166> [acceso: 15 de febrero de 2019]

MUSRI, FÁTIMA GRACIELA

1999 “Relaciones conceptuales entre musicología e historia: análisis de una investigación musicológica desde la teoría de la historia”. *Revista Musical Chilena*, LIII/192, pp. 13-26 <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12803/13090> [acceso: 15 de febrero de 2019]

NAGORE, MARÍA

2004 “El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica”. *Música al sur. Revista Electrónica Musical*, I/1. <http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html> [acceso: 30 de enero de 2019]

PEREIRA SALAS, EUGENIO

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

POZO, GABRIEL

2018 *Explotación y violación de los derechos humanos en territorio mapunche*. Santiago: Ocho Libros.

REVISTA MUSICAL CHILENA

1966 “Entrevista: Carlos Isamitt, el hombre, el artista y el investigador”. *Revista Musical Chilena*, XX/97, pp. 5-13. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/561/471> [acceso: 18 de enero de 2020]

RODRÍGUEZ, PABLO LORENZO (EDITOR)

2009 *Coloquio: Perspectivas musicológicas de la edición musical*. Institución Fernando el Católico Universidad de Zaragoza. http://luisnoain.es/assets/perspectivas_musicologicas_de_la_edicion_musical.pdf [acceso: 3 de marzo de 2019]

RONDÓN, VÍCTOR

2017 “La música en los laberintos de Clío: reflexiones historiográficas en torno a la producción chilena”. *Revista Argentina de Musicología* XVIII/1, pp. 39-52. <http://ojs.aamusicologia.org.ar/index.php/ram/article/view/214> [acceso: 21 de enero de 2019]

RUFFINI, MARÍA LUZ

2017 “El enfoque epistemológico de la teoría crítica y su actualidad”. *Cinta de Moebio: Revista de Epistemología de Ciencias Sociales*, 60, pp. 306-315. DOI: 10.4067/S0717-554X2017000300306 <https://www.moebio.uchile.cl/60/ruffini.html> [acceso: 20 de febrero de 2019]

RUIZ, IRMA

2015 “Lo que no merece una guerra... Una revisión teórico-metodológica”, *Estudio sobre la obra de Carlos Vega*. Enrique Cámara de Landa (editor). Buenos Aires-Argentina: Gourmet Musical.

S [DOMINGO SANTA CRUZ]

1932 “La vida musical del presente”, “Los conciertos”, *Aulos: revista musical*, I/1 (octubre), p. 13-24.

SALAS VIU, VICENTE

1952 *La creación musical en Chile 1950-1951*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad de Chile.

1966 “Creación musical y música aborígen en la obra de Carlos Isamitt”. *Revista Musical Chilena*, XX/97, pp. 14-21. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/565/473> [acceso: 12 de febrero de 2014]

SALINAS, 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, pp. 47-82. Consultado de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/1> [acceso: 25 de febrero de 2022]

SANS, JUAN FRANCISCO

2006 “La edición crítica de música para piano en el contexto latinoamericano”. *Boletín Música*, 17, pp. 3-22. https://www.academia.edu/1957765/La_edici%C3%B3n_cr%C3%ADtica_de_m%C3%BAsica_para_piano_en_el_contexto_latinoamericano [acceso: 20 de febrero de 2018]

SANTA CRUZ, DOMINGO.

1927 “Claude Achille Debussy”. *Marsyas*, I/5 (julio), p.153-165.

SCOTTO, VICTORIA

2017 “Archivos de la filología: apuntes sobre el arquetipo de Karl Lachmann” [ponencia]. VIII Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística y II de Crítica Genética “Las lenguas del archivo”. La Plata, Argentina. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/78816> [acceso: 18 de febrero de 2017]

SENTIS, CATALINA.

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

SLONIMSKY, NICOLAS.

1945 *Music of Latin America*. Nueva York: Thomas Y. Crowell Company.

1947 *La música de America Latina*. Buenos Aires: El Ateneo.

TORRES, RODRIGO (EDITOR)

2005 *Aires Tradicionales y Folclóricos de Chile*. 2ª edición. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Artes, Centro de Documentación e Investigación Musical, con reproducción discográfica.

URIBE, CRISTHIAN

2008 *La intención develada. Estudios sobre música y construcción social*. Santiago: Dirección de Investigación UMCE.

VERA, ALEJANDRO

2014 “Music, Eurocentrism and Identity: The Myth of the Discovery of America in Chilean Music History”. *Advances in Historical Studies*, 3, pp. 298-312. DOI: <http://dx.doi.org/10.4236/ahs.2014.35024> [acceso: 15 de febrero de 2018]

VERA, FERNANDA

2015 “¿Músicos sin pasado? construcción conceptual en la historiografía musical chilena”. Tesis de magíster. Santiago: Universidad de Chile. <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/136749> [acceso: 25 de febrero de 2018]

WALSH, CATHERINE

2013 *Pedagogías decoloniales. Prácticas insurgentes de resistir, (re) existir y (re) vivir*. Quito: Ediciones Abya-Yala.

*“El primer flautista que tenemos en Chile”:
Ruperto Santa Cruz y los inicios de la interpretación
de la flauta moderna en el país, 1856-1866*

*“The first flautist we have in Chile”: Ruperto Santa Cruz and
the beginnings of the performance of the modern flute in the
country, 1856-1866*

por

Pablo Esteban Ramírez Céspedes
Universidad del Bío-Bío, Chile
peramirez@ubiobio.cl

Este artículo reconstruye los primeros diez años de la carrera musical del flautista chileno Ruperto Santa Cruz, que representa la primera experiencia profesional en la flauta a nivel concertista que se dio en el país y que hasta ahora no había sido estudiada. Se aborda desde su formación musical y contacto con el virtuoso italiano Achille Malavasi en 1856, hasta sus conciertos con Louis Moreau Gottschalk en 1866, haciendo un recorrido de sus actuaciones mediante los testimonios de prensa de Santiago y Valparaíso. Aunque fue un músico multifacético, pues durante su trayectoria también cultivó la composición, la enseñanza, la dirección de bandas y orquestas y la edición musical y periodística, fue la flauta moderna, de sistema Boehm, el elemento que lo definió artísticamente. La reflexión apunta a que, aun cuando la memoria de la actividad concertista de Ruperto Santa Cruz ha desaparecido, su recuperación aporta a una comprensión más amplia acerca de la interpretación instrumental y de la música de conciertos en Chile durante el siglo XIX.

Palabras clave: Ruperto Santa Cruz; flauta Boehm; interpretación instrumental; Teatro Municipal de Santiago; Chile siglo XIX; Louis Moreau Gottschalk; Achille Malavasi; Tulio Eduardo Hempel; José Zapiola.

This article reconstructs the first ten years of the musical career of the Chilean flutist Ruperto Santa Cruz, which represents the first professional experience in the flute at the concert level that occurred in the country and that until now had not been studied. It covers his musical training and contact with the Italian virtuoso Achille Malavasi in 1856, up to his concerts with Louis Moreau Gottschalk in 1866, making a tour of his performances through the press testimonies of Santiago and Valparaíso. Although he was a multifaceted musician, since during his career he also cultivated composition, teaching, band and orchestra conducting, and music publishing and journalism, the modern flute, of the Boehm system, was the element that defined him artistically. The reflection points out that, even though the memory of Ruperto Santa Cruz's concert activity has vanished, his recovery contributes to a broader understanding of instrumental performance and concert music in Chile during the 19th century.

Keywords: Ruperto Santa Cruz; Boehm flute; instrumental performance; Teatro Municipal of Santiago; Chile in nineteenth century; Louis Moreau Gottschalk; Achille Malavasi; Tulio Eduardo Hempel; José Zapiola.

INTRODUCCIÓN¹

La carrera flautística de Ruperto Santa Cruz (1838-1906)² fue tan brillante y reconocida en su época como opaca y desconocida lo es en la nuestra. No obstante haber ocupado un lugar artístico sin precedentes para un intérprete en flauta y, además, de representación típicamente modernizante, no se ha escrito hasta ahora un estudio que conozca y documente estos aportes y comprenda sus significados, por lo que el rastro de su experiencia se ha perdido en el tiempo con la consecuencia lógica de no haber pasado a formar parte de la memoria musical del país. Su trayectoria comenzó y se desarrolló en el contexto del afianzamiento del espectáculo lírico en Chile, primero en el Teatro de la República y luego en el Teatro Municipal de Santiago y estuvo marcada por dos hechos trascendentales: su contacto con el virtuoso italiano Achille Malavasi en 1856, modelo del flautista viajante internacional y, por medio suyo, con la flauta de sistema Boehm. Este nuevo diseño acústico y mecánico del instrumento –ideado en 1832 y perfeccionado en 1847 por su inventor,

¹ El escrito se desprende de mi tesis de doctorado, “Ruperto Santa Cruz y los comienzos de la interpretación de la flauta moderna en Chile: Recepción, instrumento, repertorio y publicaciones, 1856-1891”, realizada en el Departamento de Historia del Arte y de Musicología de la Universidad Autónoma de Barcelona (fecha de la defensa, 5 de febrero de 2021). Sus objetivos centrales consistieron en conocer, recuperar y dar significado a la carrera flautística de Ruperto Santa Cruz, abordando sus contribuciones en este campo desde la óptica de la relevancia de la interpretación instrumental en la historia de la música en Chile, en este caso, la de la flauta travesa. Parte de los resultados de esa investigación doctoral –y que en este artículo se comunican– fueron expuestos en el IV Congreso ARLAC/IMS 2019 en Buenos Aires, Argentina.

² Acerca del nombre completo y año de nacimiento del músico existe un margen de incertidumbre. Todas las reseñas biográficas conocidas (Figueroa 1888: 488; 1901: 223; Lavín 1945: s/n; Pereira 1978: 122; Guerra 2003: 721), indican que su nombre fue Ruperto Santa Cruz Henríquez, o “y Henríquez” (Pereira lo apunta como “Enrique Ruperto Santa Cruz”) y que nació en Santiago de Chile en 1840. Sin embargo, las investigaciones en el Archivo Histórico del Arzobispado de Santiago (en adelante AHAS) arrojaron la inexistencia de una partida de nacimiento o bautismo bajo este nombre en 1840 o alrededor de este año. Sí se halló, en cambio, la inscripción *José Ruperto Santa Cruz*, de 1838, correspondiente a la parroquia El Sagrario de la capital, en la que consta: *En beinte y seis de marzo de mil ochocientos treinta y ocho, mi Teniente bautizó puso óleo y chrisma a José Ruperto de un día, hijo legítimo de Seledonio Santa Cruz y Juana Silba. P.P. Dn José Ormazza y Doña María Santa Cruz. Deg doi fé. José Miguel de la Concha* [AHAS. Nacimientos. Parroquia El Sagrario. 26 de marzo de 1838. Libro 43, página 18]. El nombre del padre consignado en este documento, Seledonio (Celedonio), coincide con el que se declarará posteriormente en la partida de matrimonio de Ruperto Santa Cruz y Lucila Anguita, celebrado en la ciudad de Los Ángeles el 29 de octubre de 1870 [AHAS. Matrimonios, Los Ángeles, Bío-Bío. 29 de octubre de 1870, Ruperto Santa Cruz con Lucila Anguita. Libro 6, página, 826], pero no así con el apellido de la madre, pues en este se apunta Henríques (*sic*), no Silba. Este certificado podría zanjar el asunto respecto de los dos apellidos del músico, Santa Cruz Henríquez, pero la cuestión va a persistir debido a que en él se mantiene, como está dicho, el nombre del padre, Celedonio, algo que difícilmente puede ser casual. Un tercer certificado a considerar es el de su partida de defunción, acaecida el 24 de abril de 1906. En esta, fechada el 25 de abril, aun cuando se consignan los apellidos de su padre Santa Cruz y el de su madre Henríquez, se da también su edad al momento de su muerte, 68 años [Registro de Defunciones Departamento de Santiago, Recoleta. 25 de abril de 1906, Ruperto Santa Cruz Henríquez. Número de certificado 1125]. Esto indica que habría nacido en 1838, lo que es coincidente con la inscripción de bautismo presentada más arriba. Por estas razones, estamos inclinados a dar por fecha de su nacimiento el 25 de marzo de 1838, debiendo asumir, en consecuencia, que su nombre completo fue José Ruperto Santa Cruz Silba. No obstante, considerando que el propio flautista en sus rúbricas en obras y ediciones nunca menciona su primer nombre “José” y que, además, en ellas expresa como su segundo apellido “Henríquez”, hemos optado por omitir ambos y tratarlo solamente como Ruperto Santa Cruz, esperando que futuras pesquisas puedan aclarar esta incerteza.

el flautista y constructor judío-alemán Theobald Boehm (1894-1881)– tuvo profundas repercusiones en su interpretación, pues representó, tanto en un sentido estético-tímbrico como musical y técnico, el tránsito de la tradición a la modernidad en su práctica. Se trata, en sus aspectos fundamentales, del instrumento utilizado hoy. Santa Cruz desarrolló su carrera con una flauta de este sistema y con ella alcanzó, en Santiago y en buena parte del territorio de la república, una posición de renombre inédita para un flautista en aquellos años y rara, en todo caso, para un músico chileno en cualquier instrumento. Aun cuando fue la flauta el elemento que lo singularizó artísticamente, Santa Cruz también fue compositor, profesor de piano, editor y arreglador musical, director de bandas y orquestas y, sobre todo, publicista y articulista. Todos estos componentes estuvieron impregnados de un vehemente sentido progresista y republicano, los que en conjunto configuraron una experiencia musical escasamente observada en un músico chileno durante el siglo XIX. La presente narración, sin embargo, se enfoca específicamente en los comienzos de su carrera flautística, periodo comprendido entre su formación musical y sus conciertos con Gottschalk en 1866, los que coinciden con su consolidación profesional.

La metodología empleada comprende la revisión de fuentes impresas y hemerográficas. Respecto de las primeras, se han utilizado todas las reseñas biográficas del flautista conocidas hasta hoy (Figueroa 1888, 1901; Lavín 1945; Pereira 1978; Guerra 2003), así como textos de referencia respecto de la historia de la música en Chile en el siglo XIX que se refieren o guardan relación con Santa Cruz. En cuanto a la revisión de la prensa, los informes provienen sobre todo de periódicos de Santiago y Valparaíso, desde donde se recogen cronológicamente anuncios de sus conciertos, lugares de actuación y sus motivos, programas, manifestaciones, crónicas u otras noticias significativas. Por un lado, en lo concerniente al instrumento de Santa Cruz, este se examinó a partir de algunos de los más acreditados estudios históricos de la flauta y su interpretación escritos en las últimas décadas, como son los de Giannini (1993), Powell (2002) y Petrucci (2012; 2018). Por otro lado, el repertorio del que se va dando cuenta por medio del artículo, con la paráfrasis operística italiana como su columna vertebral, no se abordará de modo específico y solo se harán aclaraciones respecto de algunas obras vinculadas al instrumento. Por último, el artículo se estructura en cuatro partes: Formación musical y surgimiento de su carrera flautística, Historia de una fotografía, Consolidación y Conciertos con Louis Moreau Gottschalk, intentando así una disposición coherente de las investigaciones que se comunican.

FORMACIÓN MUSICAL Y SURGIMIENTO DE LA CARRERA FLAUTÍSTICA DE RUPERTO SANTA CRUZ, 1857-1864

Las informaciones disponibles acerca de la formación musical de Ruperto Santa Cruz son, hasta la fecha, extremadamente escasas y provienen originariamente de las dos reseñas biográficas ofrecidas por Pedro Pablo Figueroa (1857-1909) en la segunda y cuarta edición de sus diccionarios (1888; 1901). En la primera de ellas, el historiador solo indica escuetamente que “se educó en el Conservatorio Nacional de Música” (Figueroa 1888: 488). A partir de este dato, se puede admitir que en esta institución fue alumno de piano, composición y flauta y que, de esta última, solo pudo recibir lecciones a partir de 1853, año en que fue incorporada la instrucción de vientos a cuyo cargo estuvo Francisco Oliva (1820-1872) (Sandoval 1911: 10; Ribera y Águila 1895: 498)³. Oliva había sido director de bandas cívicas y militares desde 1831, además de integrar activamente el círculo de personas

³ Acerca de Francisco Oliva véanse Suárez 1872: 439-440, Pereira 1941: 118 y Ramírez 2021: 45-50.

que impulsaron la actividad musical en el país a mediados de siglo⁴. En el Conservatorio fue instructor no solo de flauta, sino también de clarinete, pistón y trompa (Suárez 1872: 440; Ribera y Águila 1895: 498), lo que sugiere, por una parte, que sus conocimientos en el instrumento probablemente no eran expertos. Por otra parte, al venir su experiencia en la flauta de la banda militar, en donde el pífano era de uso regular, seguramente la que utilizaba haya sido una de sistema antiguo, es decir, anterior a Boehm, de entre cuatro a doce llaves, aún de uso relativamente habitual a inicios de la década de 1850. Aun así, su labor de enseñanza fue destacada, contándose entre sus alumnos a varios músicos quienes luego fueron miembros o directores de orquestas y bandas (Suárez 1872: 440).

Respecto del piano, la enseñanza en el Conservatorio era más especializada. A partir de 1855 asumió la dirección del establecimiento, junto con la lección de piano, el compositor y pianista alemán Tulio Eduardo Hempel (1823-1892) (Ribera y Águila 1895: 496-497; Sandoval 1911: 10) con quien, muy probablemente, Santa Cruz estudió. Y no solo piano, sino también composición. Nacido en Ghera, Alemania y arribado a Chile en 1840, las contribuciones de Hempel a la ópera, a la música de conciertos y a la formación de músicos en el país fueron relevantes (véase Ribera y Águila 1895: 483-490; Guarda e Izquierdo 2012: 48). Además de director del Conservatorio, fue organista de la Catedral de Santiago y director de la orquesta de la ópera del Teatro Municipal, en donde se dio una fructífera relación musical y humana con Santa Cruz. Este vínculo se mantendrá por décadas, como lo demuestran las encendidas defensas que Santa Cruz hace de Hempel en varios de sus artículos a partir de 1875, y en las que resalta al músico alemán por su aporte a Chile en el campo de la música⁵.

En lo relacionado con una instrucción flautística actualizada, el único antecedente concreto que poseemos lo da nuevamente Figueroa: “Hizo sus primeros estudios musicales bajo la dirección del maestro italiano Aquiles de Malavasi (*sic*), dedicándose con especialidad a la flauta...” (Figueroa 1901: 223). Achille Malavasi fue un flautista nacido en Módena, Italia, modelo del artista *travelling virtuoso* internacional del siglo XIX y que se presentó en siete ocasiones en Chile, en Santiago y Valparaíso, entre abril y junio de 1856⁶. Llegó al país precedido de un alto prestigio producto de las informaciones periodísticas que reproducían lo que, hasta aquel momento, había sido su trayectoria por España, Portugal, Brasil y Argentina⁷. Malavasi tocaba una flauta Boehm de metal ya desde 1848, año en que arribó a Brasil, lo que fue destacado por los periódicos durante su permanencia en ese país⁸. Sus actuaciones en Chile representaron el primer contacto con un artista del instrumento de prestigio internacional, despertando un interés comparable a virtuosos del piano o el violín. Ahora bien, a pesar de la claridad de la cita de Figueroa, no resulta del todo admisible que Santa Cruz haya efectuado “sus primeros estudios musicales”, es decir, en la flauta, porque se refiere a Malavasi recién a partir de 1856, pues esto implicaría que, a tan solo meses de haberse iniciado en el instrumento, habría pasado a integrar la orquesta de la ópera. En efecto, como luego señala Figueroa: “[M]ui joven formó parte de la orquesta del antiguo

⁴ Oliva colaboró, junto con Isidora Zegers, José Bernardo Alzedo y José Zapiola, entre otras personas, en la redacción del *Semanario Musical* en 1852 (Guerra 2008: 31; Suárez 1872: 440; Pereira 1941: 118) y en la creación del Conservatorio Nacional (Pereira 1957: 90).

⁵ V. gr. *El Padre Cobos*, I/2 (5 de junio, 1875), p. 4; *Album Musical Patriótico*, I/1 (18 de septiembre, 1880), p. 4; *Album Musical Patriótico*, N°13 (30 de noviembre, 1885), p. 110.

⁶ Sobre Achille Malavasi véanse Ramírez 2018, Ramírez 2021: 50-55.

⁷ V. gr. “Una notabilidad artística”, *El Ferrocarril* I/88 (3 de abril, 1856), p. 3; “Concierto del señor Malavasi”, *El Ferrocarril*, I/101 (19 de abril, 1856), p. 3.

⁸ V. gr. *El Correo Mercantil* VII/306 (13 de diciembre, 1851), p. 1; “Artistas no paço imperial”, *Jornal do Commercio*, XXVII/10 (10 de enero, 1852), p. 2.

Teatro de la República...” (Figuroa 1901: 223), principal escenario lírico de la capital hasta aquel año, hecho que es confirmado por las informaciones de la prensa santiaguina de la época, como se verá más adelante. De manera que estamos más inclinados a pensar que Santa Cruz pudo haber comenzado antes con Oliva, en una flauta de cuatro a doce llaves, y que la visita del italiano vino a significar para él un nuevo conocimiento y horizontes de un instrumento en particular y su interpretación.

En tal contexto de aprendizajes e influencias chilenas y extranjeras, comenzó a surgir la carrera de Santa Cruz, que coincide con el afianzamiento del espectáculo operístico en el país y la inauguración del Teatro Municipal de Santiago en 1857, del que pasó a formar parte, como veremos a continuación.

El 8 de diciembre de 1857 se publicó en el periódico *El Ferrocarril* de Santiago de Chile una pequeña columna en la que se reclamaba que, desde que habían comenzado las funciones de ópera en ese escenario, la orquesta había mermado considerablemente su desempeño respecto de aquella de la compañía lírica de la temporada pasada, que hasta entonces había funcionado en el Teatro de la República. El inserto decía fundamentarse en una razón de orden económico: los precios se habían mantenido en tanto que la calidad del espectáculo había descendido, de lo que se responsabilizaba directamente a la empresa por haber “montado” una orquesta con músicos de inferior nivel a aquellos de la compañía lírica. Se ponía como ejemplo al primer clarinete, diciendo que es “*incapaz* de desempeñar su parte con la debida perfección, o a lo menos, no podrá nunca hacerlo como el que había anteriormente”⁹. Las flautas también eran objeto de una reconvencción recordando, de forma muy precisa, que

[...] en la temporada pasada poseíamos un primer flauta bastante sobresaliente, i a quien varias veces hemos tenido el gusto de aplaudir por su maestría i brillante ejecución, mientras que el que ahora hai está mui lejos de igualar al anterior en el desempeño de su parte¹⁰.

Este aplaudido flautista de “brillante ejecución” era un joven santiaguino de diecinueve años quien, como se deja ver, se había destacado ya en la orquesta de la compañía lírica del Teatro de la República: Ruperto Santa Cruz. El mismo articulista así lo explicita, en términos aún más rotundos, el 6 de enero del año siguiente:

Hacen ya veinte días mas o menos a que en otro artículo, pedimos algunas reformas sobre la Orquesta del Teatro, reformas facilísimas de llevarse a cabo i que ni demandan grandes gastos ni sacrificios de ningún jénero [...] como que se cambie al primer flauta Lucares por el joven Santa-Cruz, de quien tenemos pruebas suficientes para creerlo mui superior¹¹.

A su vez, se pide que Lucares pase a ocupar el puesto de primer clarinete:

... pues solo como clarinete lo hemos conocido hasta ahora, que ha dado en la *manía* de tocar la primera flauta, en cuyo instrumento, la verdad sea dicha, *no será nunca gran cosa*, por no decir nada¹².

El flautista en cuestión era Federico Lucares Ruiz (1832-1899), alumno de Oliva, y pronto el cronista lanza contra él algo más que una crítica musical:

⁹ “A los empresarios del teatro”, *El Ferrocarril*, II/609 (8 de diciembre, 1857), p. 2.

¹⁰ “A los empresarios del teatro”, *El Ferrocarril*, II/609 (8 de diciembre, 1857), p. 2.

¹¹ “Comunicados. Teatro Municipal”, III/634, *El Ferrocarril* (6 de enero, 1858), p. 2.

¹² “Comunicados. Teatro Municipal”, III/634, *El Ferrocarril* (6 de enero, 1858), p. 2.

Si, el primer Flauta Lucares sobre todo hace mui mal en no declinar de su puesto; él mejor que nadie sabe que no es *capáz* de desempeñar su parte con perfección, i sabe también que no es la primera vez que se le crítica, pues en Valparaíso ha sucedido lo mismo, a tal extremo que a este propósito decía el *Mercurio* que *de los flautas que habían en la Orquesta no se podía hacer uno regular!* [...] Tomad en cuenta sino el mal rato que hiciste pasar al público el domingo próximo pasado, debido a vuestra *incapacidad*, pues teniendo que tocar algunas notas entre bastidores i no *abreviéndolos a ejecutarlas* tomasteis el partido de ocultaros, mientras que el público sufría las consecuencias de *vuestro conflicto*. Lucares, debía avergonzaros que el 2.º flauta haya tenido que desempeñarlo. Júzguese si tenemos razon para pedir el cambio de Lucares por el joven Santa-Cruz¹³.

Lucares continuó en la orquesta en el puesto de primer clarinete, como exigían los *concurrentes*. Sin embargo, a pesar de los feroces reproches, no abandonó la flauta y la siguió enseñando, junto con el clarinete, por cerca de cuarenta años más en el Conservatorio Nacional (Sandoval 1911: 16)¹⁴. Respecto de la autoría de la crítica, esta no puede sino corresponder a José Zapiola (1802-1885). El tono utilizado, su lenguaje y su objeto, esto es, la idoneidad en el ejercicio del clarinete y la flauta, son elementos característicos y recurrentes del memorialista en sus artículos. Por lo demás, hasta donde se tiene conocimiento, Zapiola fue el primer musicógrafo en Chile y en 1857 no había en el país otro músico-escritor, otro “músico letrado” (Guerra 2008: 29; Rondón 2016: 119), que criticara específicamente a la orquesta ofreciendo niveles tan puntuales de conocimiento de esta, en cuanto cuerpo instrumental, así como de los miembros que hacían parte de ella por aquel entonces¹⁵.

En cuanto a Santa Cruz, es del todo probable que haya pasado a ocupar, durante el resto de la temporada de 1858, el puesto de primera flauta de la orquesta del Teatro Municipal. Esto parece demostrarlo el hecho de que, precisamente en esta época, se comienzan a consignar sus primeras actuaciones solistas junto con miembros de este elenco orquestal y a otros elementos destacados del círculo musical santiaguino. En efecto, a pesar de que durante 1859 y 1860 no hubo temporadas de ópera en Santiago (Pereira 1957: 66; Álvarez 2013), las presentaciones instrumentales y vocales en la capital continuaron tomando forma, entre las que se apuntan tres actuaciones del flautista.

¹³ “Comunicados. Teatro Municipal”, III/634, *El Ferrocarril* (6 de enero, 1858), p. 2.

¹⁴ De acuerdo con Sandoval (1911: 69), Lucares dio clases de flauta hasta, al menos, 1894.

¹⁵ Las semejanzas semióticas, en el tono del habla y en los contenidos de estos artículos son evidentes con los escritos de Zapiola en el *Semanario Musical*. Para reafirmar nuestra aseveración, daremos dos ejemplos incluidos en este periódico. El primero, dirigiéndose al director de la orquesta de la ópera Antonio Neumane, Zapiola dice: “¿Sabeis señor *Neumane* que al decir en vuestra correspondencia del *Mercurio* del 10 del corriente que es mui presumible que el artículo a que aludis, haya sido escrito por persona poco competente para avanzar un juicio sobre la materia, habeis sufrido una equivocacion? Porque aunque no tengo la pretension de ser maestro ni mucho ménos *compositor* de acompañamiento, como vos, voi a probaros que al hacer instrumentación de *I Masnadieri* habeis estado un poco distraído, sobre todo al principio de la ópera” [*Semanario Musical*, I/11 (19 de junio, 1852), p. 3]. El siguiente pasaje es una crítica directa a la orquesta, con los vientos en el centro de su atención: “Podemos decir francamente que desde que hai ópera, esta es la orquesta mas inferior que hemos tenido. No hablamos de la capacidad de los que la componen; pero sí de la ausencia de varios instrumentos cuya falta no sabemos a qué atribuir. En los instrumentos de viento echamos de ménos una tercera parte del número que hemos visto de costumbre; a saber, primer oboe, segundo i flautín. Para esta supresión hemos oído dar dos razones que a nuestro juicio no son de gran valor. Se dice, por ejemplo, que no habiendo verdadero oboe, hacer desempeñar la parte de este instrumento por clarinetes, es multiplicar instrumentos de la misma especie” [*Semanario Musical*, I/2 (17 de abril, 1852), p. 2]. Asumiendo la autoría de las críticas, se debe valorar el significativo apoyo del ilustre memorialista a Santa Cruz en estos sus primeros años de carrera, del que no se tenía conocimiento y que representa un interesante hallazgo.

La primera fue un concierto vocal e instrumental realizado en los jardines del Hotel de Francia, en beneficio de la Sociedad de Instrucción Primaria. El programa incluía un “[S]olo de flauta ejecutado por don Ruperto Santacruz”¹⁶, del que no se dan detalles y con el que se cerraba la segunda parte del concierto. La segunda de estas actuaciones se verificó a fines de este año en una función dedicada al “maestro director Victor Segovia”, músico español quien fuera uno de los principales introductores y promotores de la zarzuela en Chile (Sánchez Sánchez 2002-2003: 744-745; Abascal 1940: 8, 27, 46). En el concierto, Santa Cruz participó en la *Fantasia de I Puritani*, para flauta, violín y piano, obra de Louis Remy, violinista ruso-francés radicado en Chile, primer violín de la orquesta del Teatro Municipal y profesor del Conservatorio Nacional, y fue interpretada junto a este y al propio Segovia en piano¹⁷. El tercer concierto se realizó cuatro meses después, el sábado 14 de abril, y fue una función en auxilio de la viuda de Henry Howell, organista de la capilla de la Catedral de Santiago recientemente fallecido¹⁸. Tuvo lugar en el Salón de la Filarmónica del Teatro Municipal y en este Santa Cruz se presentó con un “Solo de flauta, de *Petiton*”, acompañado por la orquesta, que fue dirigida por el director y compositor inglés John White¹⁹.

Respecto de la flauta en la que tocó estos conciertos, es bastante probable que se trate de una Boehm. Esto lo podemos deducir por su siguiente presentación, efectuada solo pocos meses después de las anteriores. Tuvo lugar el 11 de agosto de 1860 y en ella Santa Cruz ejecutó, junto con otro flautista de nombre Carlos Buskovic—de quien no disponemos de más datos— y al director Hempel, un “Duo de flautas con acompañamiento de piano, compuesto por G. Briccialdi”²⁰, pieza pensada para la flauta moderna²¹. En efecto, la obra de Giulio Briccialdi (1818-1881) está escrita prácticamente en su totalidad para el sistema Boehm y por sus características técnicas resultaría totalmente contraproducente intentar abordar su música en una flauta de antiguo sistema²².

Las temporadas líricas se reanudaron el 23 de mayo 1861, con una dotación orquestal numerosa conformada por “los profesores mas distinguidos que hai en Santiago”²³, entre ellos Santa Cruz como primera flauta. Con las funciones se reiniciaban también los “beneficios” para los miembros de la compañía, funciones dedicadas a los artistas a las que más adelante nos referiremos, siendo la primera favorecida “la prima-dona absoluta sta. Olivia Sconcia” quien, el 23 de julio, se exhibiría como cantante e instrumentista, precisamente con la colaboración de Santa Cruz. En el anuncio del concierto se lee:

No solo admiraremos a la Sconcia como cantatriz, sino que la admiraremos también como distinguida maestra del piano en el *Carnaval de Venecia* que tocara acompañada por la dulce flauta del joven Santa-Cruz²⁴.

¹⁶ “Gran Concierto Vocal e Instrumental”, *El Ferrocarril*, IV/952 (17 de enero, 1859), p. 3.

¹⁷ “Teatro Municipal Gran Función Extraordinaria. A beneficio del maestro director Victor Segovia”. *El Ferrocarril*, IV/1230 (12 de diciembre, 1859), p. 3.

¹⁸ Anuncio “Gran Concierto a beneficio de la viuda de Mr. Howell, organista de la Catedral, para el sábado 14 de abril de 1860, en salón de la Filarmónica”. Santiago. Imprenta *El Ferrocarril*.

¹⁹ Sobre John (Juan) White véase Pereira 1957: 118-119.

²⁰ *El Ferrocarril*. V/1434 (8 de agosto, 1860), p. 3, c. 2.

²¹ Se trata, con toda seguridad, de *Duetto per due Flauti con accompagnamento di Pianoforte*, op. 67. 1852. Ed. Ricordi. Ed. de Briccialdi (véase Petrucci 2018: 343).

²² Briccialdi tocaba en una Boehm ya desde 1832 (Petrucci 2012: 64) y su carrera significó un notable impulso a la adopción del nuevo sistema en Europa. Acerca de este importante virtuoso y compositor italiano de la flauta, su obra, su estilo, instrumento y contribuciones durante el siglo XIX en Europa y también en América, véanse Petrucci 2012; 2018; Ramírez 2021: 160-165.

²³ *El Ferrocarril*, VI/1679 (25 de mayo, 1861), p. 3, c. 3.

²⁴ “Beneficio de la señorita Sconcia”, *El Ferrocarril*, VI/1723 (16 de julio, 1861), p. 3.

La función se anunció varias veces en el periódico, remarcando que la cantante acompañaría en piano “al primer flauta de la orquesta señor Santa Cruz, la popular composición El Carnaval de Venecia”²⁵. Con toda probabilidad la obra también es de Briccialdi, lo que reafirma el aserto de que Santa Cruz ya utilizaba en este año una flauta Boehm²⁶. El martes 13 de agosto le correspondió su función al primer tenor de la compañía, Hugo Devoti²⁷. En esta participaría también Santa Cruz, interpretando un trío para flauta, violín y piano titulado *Recuerdos de Chile* del violinista, compositor y director italiano, luego radicado en Perú, Claudio Rebagliati (1843-1909). La composición, escrita “sobre motivos de las mejores óperas de Bellini”, fue interpretada por el autor en el violín, Santa Cruz en la flauta y José María Escalante en el piano²⁸. La crítica, aparecida dos días después, manifestó:

El violín del joven Rebagliati y la flauta de nuestro flautista nacional el joven Santa Cruz nos hicieron escuchar un delicado trozo que han bautizado con el título de Recuerdos de Chile. Se aplaudió con estrépito a estos dos artistas que empiezan la vida; pero para quienes no parece tener misterio alguno su instrumento²⁹.

Un último concierto de esta temporada con participación de Santa Cruz se verificó a finales de 1861. Fue el beneficio de la cantante Ana Widemann, y en este el flautista interpretó unas “Variaciones de flauta” de la que no se dan detalles³⁰. La prensa destacó las actuaciones de los intérpretes que tomaron parte en la función, señalando entre ellos a Santa Cruz, de quien dijo que “nos hizo también oír su dulce flauta”³¹.

Luego de más de dos años sin representaciones líricas, se abrió la temporada de treinta funciones el 22 de mayo de 1864 con *El Trovador*³². El 21 de junio comenzaron los beneficios, siendo la primera en recibirlo Constanza Manzini, soprano de la compañía. En el entreacto se interpretaría un dúo de violín y flauta por Remy y Santa Cruz, el que, se dijo, “será oído con placer, pues estos artistas [...] gozan de bien merecida reputación”³³. La crónica del concierto apuntó:

En el intermedio del segundo al tercer acto el violinista M. Luis Remy i el flautista chileno don Ruperto Santa Cruz, en obsequio de la beneficiada, ejecutaron un bellissimo duo concertante de violín i flauta arreglado sobre temas de los *Puritanos*. Por los grandes conocimientos musicales i talento de estos dos profesores, la pieza estuvo ejecutada hábilmente i contribuyó a dar a la función mayor amenidad. Se les aplaudió también con gusto, juntamente con don Tulio Hempel que los acompañaba en el piano³⁴.

²⁵ “Teatro Municipal. Beneficio de la Prima-Donna absoluta Sta. Olivia Sconcia. Para el martes 23 de julio de 1861. Dedicada a las señoritas de la capital”. *El Ferrocarril*, VI/1726 (19 de julio, 1861), p. 3.

²⁶ *Le Carneval de Venise por Flûte avec accompagnement de Piano*, op.78 Eds. Schott y Ricordi, 1854, de Briccialdi (Petrucci 2018: 321; Ramírez 2021: 175). Santa Cruz la ejecutó en varias ocasiones durante su carrera y hasta la actualidad forma parte del canon flautístico.

²⁷ “Teatro Municipal. Grande, variada i extraordinaria función para el martes 13 de agosto a beneficio del primer tenor Hugo Devoti”, *El Ferrocarril*, VI/1746 (12 de agosto, 1861), p. 3.

²⁸ “Lucía de Lamermoor”, *El Ferrocarril*, VI/1749 (15 agosto, 1861), p. 3.

²⁹ “Lucía de Lamermoor”, *El Ferrocarril*, VI/1749 (15 agosto, 1861), p. 3.

³⁰ “Teatro Municipal. Gran Concierto Vocal e Instrumental para el domingo 1° de diciembre de 1861 a beneficio de la señora Ana Widemann”. *El Ferrocarril*, VI/1837 (29 de noviembre, 1861), p. 3.

³¹ “Beneficio del concierto de Widemann” *El Ferrocarril*, VI/1841 (4 de diciembre, 1861), p. 3.

³² “Teatro. Compañía Lírica Italiana. 1ª función de la temporada para el domingo 22 de mayo de 1864. *El Ferrocarril*, IX/2613 (19 de mayo, 1864), p. 3.

³³ “Teatro”. *El Ferrocarril*, IX/2641 (21 de junio, 1864), p. 3.

³⁴ “Beneficio de la Manzini”. *El Ferrocarril*, IX/2643 (23 de junio, 1864), p. 2.

El 26 de julio le correspondió su turno al “primer barítono absoluto” de la compañía, José Bertolini, donde Santa Cruz ejecutó “una bonita fantasía del *Elixir de amor*”, acompañado al piano por el director Hempel³⁵. El siguiente reconocimiento que hacía la compañía lírica a sus miembros recayó precisamente en Hempel, el que se produjo el 30 de agosto. El concierto incluía el himno *América*, obra de Hempel y que fue interpretado por toda la compañía, coros y orquesta. Santa Cruz actuó en el beneficio con “el lindo valse por Julien, *El Ruiseñor* con obligado de flautín”³⁶, lo que demuestra que sus habilidades también se extendían, como es habitual en flautistas profesionales de orquesta, a este instrumento.

Como se señaló, aun cuando es más que probable que Santa Cruz haya adquirido una Boehm durante el período comprendido entre 1856, cuando llega Malavasi a Chile, y 1860, solo se puede afirmar que fue a partir de la interpretación del *Duetto* y del *Carnaval de Venecia* en que comenzó a utilizarla. En cualquier caso, disponemos de un documento de gran valor que permite dar luz a este respecto: la única fotografía conocida de Ruperto Santa Cruz, en traje de concierto y con su flauta³⁷. Antes de examinarla, se ha de considerar un hecho en extremo aciago que está relacionado con el instrumento y la fotografía.

El 8 de diciembre de 1863, ocurrió en Santiago una de las peores tragedias que ha vivido Chile en su historia, el incendio de la Iglesia de la Compañía. Según una nota periodística aparecida varios años después en el periódico *El Meteoro* de Los Angeles, ciudad en la que Santa Cruz residió y trabajó entre 1868 y 1872 (véase Ramírez 2021: 112-125), al músico se le quemó su flauta en aquella catástrofe:

Estará de Dios que las flautas que acompañan a Santa Cruz estén condenadas a morir quemadas! Sabemos que esto último le sucedió a otra que tenía cuando el incendio de la Compañía, en Santiago³⁸.

Assumiendo esta información, se puede decir que la flauta que “murió quemada” en el incendio fue precisamente aquella con la que Santa Cruz se había venido presentando hasta entonces en la orquesta, en actuaciones con piano o en conjuntos de cámara, una Boehm de madera. Ahora bien, a la nota anterior se suma otra de mayo de 1864, en donde se lee:

el señor Santa-Cruz carece actualmente de los instrumentos de su arte, por no haberle llegado aun los que encargó a Europa³⁹.

A partir de estas noticias, la deducción más plausible es que Santa Cruz en efecto había perdido su instrumento en el incendio, a raíz de ello encargó otro, de iguales o similares características, como se detallará más adelante, “a Europa”. El episodio, por lo demás bastante verosímil, es interesante por cuanto en él, más allá de sus connotaciones anecdóticas, se observa la fe de Santa Cruz para con su carrera flautística y en la proyección que esta iba adquiriendo. Llevar adelante en esta época una carrera de intérprete en la flauta moderna en el país era novedoso, por lo que el inmediato reemplazo de su siniestrado instrumento demuestra el convencimiento con el que Santa Cruz había asumido, hasta entonces, su aporte al país como un músico actualizado.

³⁵ “Teatro”, *El Ferrocarril*, Suplemento, IX/ 2676 (24 de julio, 1864), p. 2.

³⁶ “Teatro. Función extraordinaria a beneficio del Maestro Director Tulio E. Hempel para el martes 30 de agosto de 1864”, *El Ferrocarril*, IX/2707 (29 de agosto, 1864), p. 3.

³⁷ La imagen se inserta en Abascal Brunet (1951:100), Pereira Salas (1957: 364) y también en González (2005: 121).

³⁸ *El Meteoro*, V/190 (6 de agosto, 1870), p. 3.

³⁹ *El Ferrocarril*, IX/2606 (11 de mayo, 1864), p. 2.

HISTORIA DE UNA FOTOGRAFÍA

Para mediados de la década de 1860, la flauta de sistema antiguo estaba en franco retroceso en casi toda Europa y, por extensión, también en América⁴⁰. Sus características tímbricas, expresivas o de afinación eran representativas de una música anclada más en las estéticas del siglo XVIII que en las de las ilustradas sociedades de la segunda mitad del XIX. La flauta Boehm había dejado atrás las digitaciones cruzadas, los cuerpos de recambio o la afinación natural, pues era producto de un saber científico típico de la época, lo que se manifestaba en un nuevo virtuosismo basado en la nueva mecánica, en una afinación igual y en nuevas expresividades. En la fotografía a la que nos hemos referido, capturada durante la época de las actuaciones de las que estamos dando cuenta, Santa Cruz posa con este instrumento, de madera, tubo cónico, *lip-plate* de metal y llave de Dorus (ver Figuras 1 y 2):



Figura 1. Fotografía de Ruperto Santa Cruz, 1864-1866 (Abascal 1951: 100).

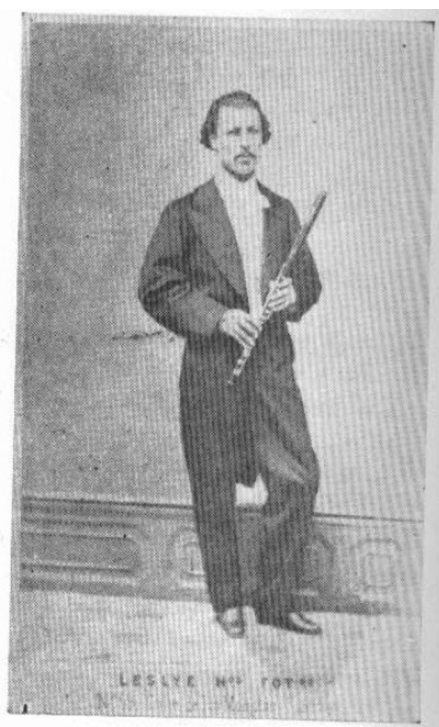


Figura 2. Fotografía de Ruperto Santa Cruz, 1864-1866 (Pereira 1957: 364).

La primera imagen es mucho más nítida y pueden percibirse en ella más claramente los contornos. En la edición del libro de Abascal, se encajó la imagen dentro de un óvalo

⁴⁰ La excepción era Alemania, pues conforme el uso del nuevo sistema se extendía por Europa, principalmente en Francia, en ese país persistió el sistema antiguo incluso hasta inicios del siglo XX. Véanse Powell 2001: 190 y Petrucci 2012: 29.

vertical, sobrescribiendo, además, “Primer flauta”.⁴¹ En la segunda imagen la figura es más difusa, pero se pueden leer unas pequeñas letras al pie: LESLYE H^{OS} FOTOS. Se trata del estudio fotográfico de los hermanos Juan y Manuel Leslye Pinuer, establecido en la capital entre 1860 y 1873 y que se ubicó en Calle de las Monjitas N° 69 hasta 1870 (Rodríguez Villegas 2001: 123-124), a cuatro cuadras del Teatro Municipal. Tomando en cuenta que Santa Cruz permaneció en Santiago solo hasta diciembre de 1866, mes en que inició un largo recorrido por el país (Ramírez 2021: 101-143), la fotografía tuvo que ser tomada entre 1860 y diciembre de 1866. A partir de aquí, podemos inferir lo siguiente: 1) la fotografía fue tomada entre 1860, año en que los hermanos Leslye se establecieron con su estudio fotográfico en Santiago, y el 8 de diciembre de 1863, fecha del Incendio de la Compañía, o bien, 2) entre agosto de 1864, mes en que ya habían arribado sus instrumentos de Europa, y diciembre de 1866, cuando Santa Cruz dejó Santiago para iniciar sus giras. Basándonos en la propia imagen de Santa Cruz en la fotografía, nos inclinamos por la segunda opción, pues en ella se muestra a un hombre más cercano a una edad de entre 26 y 28 años, que sería el caso si la fotografía fue tomada entre 1864 y 1866, que a uno entre 22 y 25, que correspondería a una captura entre 1860 y 1863. Respecto de la flauta, se trata de una de origen francés, probablemente de la fábrica Louis Lot, de París:

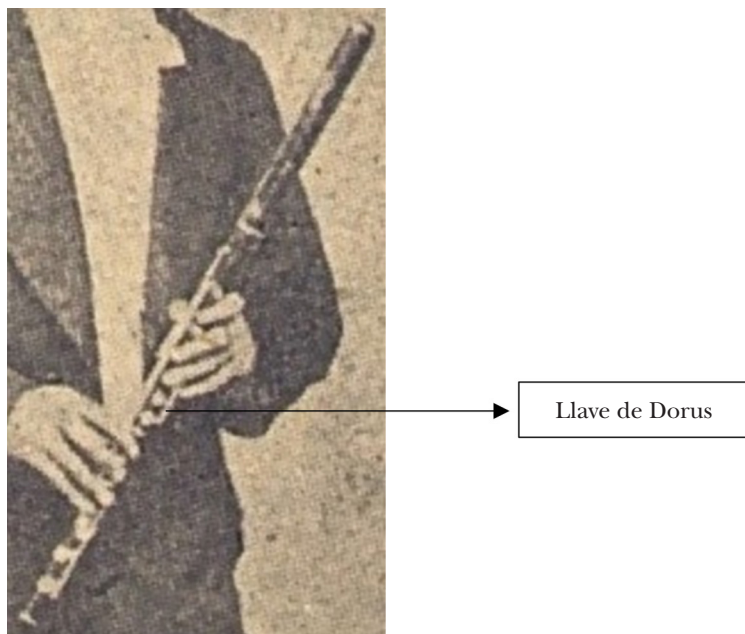


Figura 3. Detalle de la fotografía de 1864-1866. (Abascal 1951:100).

⁴¹ Esto se debe a que el estudio de este autor trata de la zarzuela, en cuyos conjuntos instrumentales Santa Cruz ocupó este puesto y a lo que Abascal se refiere en varias ocasiones. Véase Abascal 1940: 134, Abascal 1951: 49 y Ramírez 2021: 136.

La procedencia de este instrumento estaba restringida solo a los pocos países que la producían, Francia, Inglaterra, Alemania e Italia, pero la principal presunción, como está dicho, es que sea francesa⁴². Un elemento sin duda determinante es la llave de sol# de Dorus (ver Figura 3).⁴³ Fue aplicada por la sociedad de fabricantes conformada por Vincent Hypolite Godfroy (1806-1868) y Louis Esprit Lot (1807-1896), *Godfroy fils et Lot*, en colaboración con el virtuoso francés Louis Dorus (1812-1896), de quien tomó su nombre, para adaptar la digitación al gusto francés (Giannini 1993: 143). Se utilizó desde 1837 y mantuvo su forma hasta casi finales de la década de 1860 (Giannini 1993: 180), cuando Lot, quien para entonces trabajaba bajo su propia marca (Giannini 1993: 149), modificó su diseño al que tiene en la actualidad. Por tanto, en el año que Santa Cruz adquirió su flauta, esta característica era una parte usual del modelo, tanto para Lot como para Godfroy, quien también continuó fabricando bajo sello propio hasta su muerte en 1868. Con estos antecedentes, es presumible que la flauta de Santa Cruz fuese o bien una Godfroy o bien una Lot. Sin embargo, lo más probable es que haya sido una Louis Lot. En 1860 Lot se transformó en el suministrador oficial de flautas al Conservatorio de París, lo que le otorgó una posición de prestigio y ventaja para la venta de sus modelos a nivel internacional única en su tiempo (Giannini 1993: 172), sin mencionar la extraordinaria calidad de sus instrumentos y la elevada demanda que tenían.

Resumiendo, Santa Cruz adquirió una flauta del nuevo sistema, de madera, en una fecha que va desde la llegada de Malavasi en 1856 hasta, como máximo, 1860. Esa flauta se quemó en el incendio de la Iglesia de la Compañía el 8 de diciembre de 1863. A raíz de este hecho, Santa Cruz encargó otra flauta de la marca Louis Lot a Francia, la que arribó a Santiago entre mayo y agosto de 1864, meses durante los que tocó en los beneficios de Manzini, Bertolini y Hempel. Por último, entre agosto de 1864 y diciembre de 1866, Santa Cruz se tomó una fotografía formato *carte de visite* en los estudios Leslye Hnos. de la capital, en la que posó con el instrumento que había encargado a París.

Como se ha sugerido antes, la elección de este instrumento y el inmediato reemplazo por otro al haber perdido el que tenía, proveniente por lo demás de Francia, referencia por excelencia del ideal ilustrado y republicano, no es un hecho insustancial. En un país que pugnaba por ubicarse a la altura de las “naciones civilizadas del mundo”, la nueva flauta representaba un avance del progreso y la técnica que se adaptaba perfectamente bien a las ideas modernizantes de la joven República, que buscaba dejar atrás todo vestigio barroco y colonial. Se puede decir que Santa Cruz comprendió y visualizó a la perfección las proyecciones de estas nuevas ideas y que la elección de la nueva flauta concordaba vivamente con su espíritu progresista, el que igualmente impregnó toda su trayectoria.

CONSOLIDACIÓN: “EL PRIMER FLAUTISTA QUE TENEMOS EN CHILE”

A partir del ascenso en su carrera, había razones para que también a él se le dedicase una función, un “beneficio”, el que finalmente tuvo lugar el 11 de octubre de 1864 en el Teatro Municipal. Los “beneficios” para los artistas, como se ha visto, eran una instancia de concierto muy recurrente en esta época. Se trataba de una función dedicada por la compañía, sociedades de artistas o la empresa del teatro al cantante o músico, el “beneficiado”, que por

⁴² Debo agradecer aquí la amabilidad de la musicóloga Tula Giannini y del flautista y coleccionista suizo Ulrich Halder, quienes analizaron la fotografía y me dieron su valiosa opinión respecto del origen de este instrumento.

⁴³ Se trata de un mecanismo mediante el cual la llave del sol# permanece cerrada por lo que, para levantarla, se acciona una palanca con el dedo meñique de la mano izquierda.

su talento y méritos se hacía digno o digna de él y para quien se destinaba la recaudación⁴⁴. Además, funcionaba como una suerte de indicador directo de su popularidad. Como se dijo en 1859 en *El Ferrocarril*, “un beneficio es el mejor árbitro que un artista tiene para conocer la aceptación de que goza”⁴⁵. A Santa Cruz se le dedicaron varios beneficios durante su carrera, siendo el que se informa a continuación el primero de ellos.

El anuncio del concierto expresa:

Beneficio de don Ruperto Santa Cruz. – Esta noche tiene lugar la última función que la actual compañía lírica dá entre nosotros. Es el beneficio con que se ha querido premiar los esfuerzos del distinguido artista chileno don Ruperto Santa-Cruz, artista notable por ser el primer flautista que tenemos en Chile i uno de los primeros también de la América del sur. Su mérito ha encontrado justicia i aplausos entre todos los conocedores del arte i cuantos artistas extranjeros han visitado la capital i hoi es objeto de una manifestación bien satisfactoria i honrosa, por la que felicitamos al señor Santa-Cruz que ha sabido merecerla. El público, pues, cumpliría con un deber de justicia estimulando con su presencia los esfuerzos, la constancia i el mérito de este célebre músico, a quien ha prodigado en otras ocasiones repetidos i entusiastas aplausos.

[...] Para amenizar la función el beneficiado prepara un concierto vocal e instrumental que tendrá lugar en los entreactos, i en el que se tocará algunos hermosos i escojidos trozos de ópera i varias piezas recientemente compuestas en Santiago por algunos artistas notables, como los valeses de *Franklin, el republicano*, y otras.

[...] Después de escrito este artículo se nos comunica que los obreros de Santiago, a quienes está dedicada la función, están preparando una magnífica corona que, con una tarjeta de oro, le será obsequiada al señor Santa Cruz sobre la escena. Sabemos tambien que el señor Santa-Cruz obsequiará a su turno una corona a cada uno de los artistas que tan jenerosamente se han prestado a trabajar en su beneficio⁴⁶.

Ciertamente, es plausible el hecho de que Santa Cruz haya sido señalado por artistas extranjeros que venían al país, lo que es consistente con las muchas funciones en las que colaboró con ellos hasta entonces y en los años siguientes. *El Independiente* también anunciaba el concierto:

Un a beneficio. – Esta noche ha elejido nuestro primer flauta para su beneficio. Espera naturalmente que el sentimiento nacional se despierte a su favor, i que ese favor se resuelva, como es natural también, de un modo elocuente.

Quando notabilidades en el eminentemente simpático arte de la música se muestran en esta amada patria necesario es que se demuestre tambien que no hai en Chile i tanto menos en la capital de la república quien no sepa apreciar en el alto grado que le es propio la competencia del hombre que se ha hecho grande por su ingenio i por su soberbia inspiracion en la mas sublime de las bellas artes⁴⁷.

⁴⁴ Los beneficios para artistas aquí referidos tenían una connotación distinta al beneficio de caridad, también muy recurrente en la época y de similar sentido al que tiene en la actualidad. Igualmente consistía en una función teatral, pero en este caso el destinatario de la recaudación era, por ejemplo, un hospital, una institución de educación, personas a quienes se quería ayudar, etc... Acerca de este tema véase Ramírez 2021: 68-69.

⁴⁵ *El Ferrocarril*, IV/1215 (24 de noviembre, 1859), p. 3, c. 2.

⁴⁶ “Beneficio de don Ruperto Santa Cruz”, *El Ferrocarril*, IX/7242 (11 de octubre, 1864), p. 3.

⁴⁷ “Un a beneficio”, *El Independiente*, I/192 (11 de octubre, 1864), p. 2.

La función incluyó, además de las señaladas, *El Carnaval de Venecia* y las variaciones sobre la *Zamacueca*⁴⁸, y en ambas estuvo acompañado por Hempel en el piano. En la crónica del concierto, aparecida en *El Ferrocarril* ocho días después, se lee:

[...] El señor Santa-Cruz tocó las variaciones sobre el Carnaval de Valencia [*sic*], en la primera parte i en la segunda las variaciones sobre la zamacueca, las que tenían por introduccion una graciosa tonada de bastante gusto i que fue desempeñada con admirable maestría por el artista, en compañía del señor Hempel. El público hizo justicia al talento artístico del señor Santa-Cruz, aplaudiéndole con entusiasmo i repetidas veces. Las variaciones sobre la zamacueca llamaron sobre todo la atención del público, sin duda por ser uno de los temas mas populares i agradables entre nosotros, mereciendo los honores de la repetición; podemos decir otro tanto de los valeses *Fránklin, el republicano*, composicion del señor Santa-Cruz, que fueron ejecutados por la orquesta i bastante aplaudidos por la concurrencia.

En resumen, la última funcion de la compañía lírica ha sido de las mas lucidas i agradables de la temporada. El teatro se encontraba completamente iluminado i casi lleno por la concurrencia. El señor Santa-Cruz recibió varias coronas como los demás artistas de la compañía; palomas i jilgueros le fueron arrojados de los palcos i una tarjeta de oro obsequiada por los obreros con la inscripción de *Gratitud de la clase obrera a don Ruperto Santa-Cruz*⁴⁹.

Aunque desconocemos las razones específicas del porqué Santa Cruz dedicaba su concierto a los obreros de Santiago, a la clase obrera, y que estos le retribuyeran de modo tan elocuente, el hecho iba en sintonía con las convicciones políticas de Santa Cruz. En 1864 participó en la fundación del Partido Radical (Ramírez 2021: 82-83), heredero de los ideales de la Sociedad de la Igualdad de 1851, cuyos principios propendían, entre otros muchos aspectos ideológicos y culturales, precisamente a la integración y adelanto de este estamento de la sociedad chilena. Además, para los obreros, que formaban parte del núcleo de las sociedades de artesanos que nacían y se desarrollaban durante esta época, el arte jugaba un rol preponderante en sus ideales de ilustración del pueblo y no sería de extrañar, a juzgar por los vehementes reconocimientos mutuos, que el músico tuviera vínculos estrechos con sociedades de artesanos.

La crónica de la función también ocupó una columna en *El Independiente* en donde, además de los comentarios, se publicaron dos poemas dedicados a Santa Cruz, precisamente por los obreros y artesanos:

Como se esperaba, el éxito glorioso del beneficiado en la funcion teatral del martes ha satisfecho las aspiraciones de sus amigos i apreciadores, i si ella no fué fecunda en resultados mas positivos para el agraciado ha coronado no obstante al artista cuyos talentos lo hacen tan meritorio para sus colegas en el arte, que mas que cualquiera otros, han podido comprender las grandes dificultades que superó en su melodioso instrumento, la noche de su beneficio. Frenéticos i mui merecidos aplausos tributó el expectador al excelente flautista que tan gran partido sabe sacar a su instrumento [...]

Poesías, flores i coronas fueron tan abundantes como los aplausos del concurso i muchas avecillas cruzando en todas direcciones el espacio de la escena llevaban en sus alas la fama del artista que esa noche se vitoreaba⁵⁰.

⁴⁸ En 1856 Malavasi había compuesto e interpretado en Santiago “variaciones para flauta sobre el motivo nacional *La Zamacueca*” [*El Ferrocarril*, I/121 (13 de mayo, 1856), p. 3], siendo probable, por tanto, que se trate de la misma obra.

⁴⁹ “Manifestacion del señor Santa Cruz”, *El Ferrocarril*, IX/2749 (19 de octubre, 1864), p. 3.

⁵⁰ “Teatro”, *El Independiente*, I/194 (13 de octubre, 1864), p. 2.

A continuación transcribimos íntegros los poemas que los obreros y artesanos dedicaron a Santa Cruz y que publicó *El Independiente*.

A DON RUPERTO SANTA-CRUZ

El alma de obrero
 Con todo lo que es arte simpatiza;
 El arte es un maestro; civiliza;
 El arte es religión, cuando es sincero.
 Lo grande i verdadero
 El arte es quien lo enseña;
 I el dulce son de música halagüeña
 Trae, en ofrenda, al alma
 Consuelo i poesía.
 Ella imita del cielo la armonía,
 I ella el dolor i los pesares calma.
 Venturoso el mortal que puede tanto!
 Venturoso el obrero
 Que halla siempre en el arte un
 compañero;
 Y con música o canto
 Alivia su trabajo! Venturoso
 Quien vierte alegre llanto
 I oye los ecos suaves,
 Los ecos de ese cántico armonioso,
 En que trinan las aves
 I que, con voz i nota,
 Jira en las selvas i en el viento flota!

AL ARTISTA DON
 RUPERTO SANTA-CRUZ.

Al artista, al hermano
 Al patriota artesano
 Que a presenciar sus triunfos hoy nos llama,
 Solícitos venimos,
 En nombre de la santa democracia,
 A estrecharle la mano;
 I es tributo a la fama
 Esta corona que a su sien ceñimos!
 Tu porvenir es gloria,
 El arte te reclama;
 Que tambien tiene el arte
 Sus fastos i su historia
 I sus lauros al triunfo i la victoria!
 ¡Avanza, pues, avanza!
 Te gritan tus hermanos,
 Los hijos de sus obras,
 Los hombres ciudadanos,
 Patriotas como tú,
 LOS ARTESANOS!"⁵¹

⁵¹ "Teatro", *El Independiente*, I/194 (13 de octubre, 1864), p. 2. Ambas poesías también fueron reproducidas en 1886 en el *Álbum Musical Patriótico* (26 de diciembre, 1886), p. 112.

Como era habitual en los artistas beneficiados, días después del concierto Santa Cruz se dirigía al público por medio de la prensa para retribuir su asistencia y reconocimiento:

SS. EE. *El Ferrocarril*:

El que suscribe, altamente reconocido a la muestra de confianza i aprecio con que la sociedad lírica italiana tuvo a bien distinguirlo en la noche de su beneficio, el martes 11 del presente, cree de su deber dar un testimonio público de agradecimiento a todos los artistas que contribuyeron con su talento a realizar esa funcion; tanto a los miembros de la sociedad lírica italiana, como a los profesores que se dignaron solemnizarme, poniendo de su parte cuanto fue necesario para darle brillo i realce. Reciban, pues, los miembros de la sociedad lírica italiana, los profesores, i los miembros de la orquesta, mis compañeros, el agradecimiento que particularmente me hago ese deber de reconocerles, i la espresion de mi mas sincera gratitud. Acepten las señoritas Manzini i Vitali; los señores Ballerini, Bortolini, D'Antoni, Galarce, Zubicueta i Becerra; los distinguidos pianistas señores Deichert i Barré, el señor Hempel, director de orquesta, el primer violín señor Remy, maestro de coros señor Escalante, segundo clarinete, señor Martínez, este público testimonio de agradecimiento.

I acéptenlo del mismo modo los distinguidos obreros de Santiago, de quienes, aunque inmediatamente, he recibido con motivo de mi beneficio, manifestaciones a que me reconoceré eternamente obligado, i el público que tuvo la complacencia de asistir a la funcion que se me dedicaba.

*Ruperto Santa-Cruz*⁵².

Los agradecimientos a prácticamente todas las esferas que conformaban el círculo musical de conciertos y ópera y, por cierto, a los obreros, revela que se trató de un acontecimiento especial en la vida musical de Santa Cruz. De hecho, el mismo flautista así lo expresó en 1886 en su *Álbum Musical Patriótico*, periódico que editara entre 1880 y 1891 (Ramírez 2021: 195-216), recordando que el concierto representó para él “un poderoso estímulo en su carrera artística”⁵³.

Luego de finalizar la temporada de 1864, Santa Cruz se desplazó a Valparaíso donde, el 13 de noviembre de aquel año, había arribado una compañía de zarzuela que ofrecería sus funciones en el Teatro de Jardín de Recreo. El 3 de febrero de 1865, fue anunciado como solista en la quinta función de aquella temporada: “[C]oncluida la Zarzuela el Sr. D. Ruperto Santacruz tocará acompañado de la orquesta el difícil vals en el flautín, titulado El Ruiseñor”⁵⁴. Significativamente, ese mismo mes la compañía le ofrecía un beneficio, el que tendría lugar el día 18 de febrero:

Tambien dará un beneficio el sábado próximo a favor del distinguido flautista D. Ruperto Santa Cruz.

Tanto por las piezas que van a representarse, como por oír tocar a un artista como el Sr. Santa-Cruz, ya bastante acreditado y digno de toda manifestacion por su indisputable mérito como flautista, hai razon para creer que esa noche la concurrencia sea bastante numerosa. Bien lo merecen la funcion y el beneficiado⁵⁵.

El programa se publicó en el mismo periódico y en él se dan los detalles del beneficio y de las obras que se interpretarían:

⁵² *El Ferrocarril*, IX/2749 (19 de octubre, 1864), pp. 3-4.

⁵³ *Álbum Musical Patriótico*, 14 (26 de diciembre, 1886), p. 112, c. 3.

⁵⁴ “Jardin de Recreo. Teatro. Compañía de Zarzuela. 5ª funcion de la temporada. Para el domingo 5 de febrero”. *El Mercurio de Valparaíso*, XXXVIII/11264 (3 de febrero, 1865), p. 3. El vals de flautín es, con toda seguridad, el mismo que Santa Cruz ya había interpretado en el beneficio de Hempel.

⁵⁵ “Compañía de Zarzuela”, *El Mercurio de Valparaíso*, XXXVIII/11275 (16 de febrero, 1865), p. 3.

COMPañÍA DE ZARZUELA
 gran funcion extraordinaria
 para el sábado 18 de febrero
 a beneficio del primer flauta

D. RUPERTO SANTA-CRUZ.

La sociedad de artistas ha combinado para este día con el distinguido artista chileno, profesor de flauta Sr. Santa Cruz, una variada y brillante funcion, la cual llenará las aspiraciones de todos los concurrentes.

1º Gran obertura por la orquesta
 2º La preciosa comedia del jénero cómico en dos actos y en prosa, titulada:

EL MARIDO DE LA MUJER DE D. BLAS O
 LA ELECCION DE UN DIPUTADO.

Entre el primero y segundo acto tocará en la flauta el Sr. SantaCruz la fantasía sobre temas de la ópera

ELIXIR DE AMOR

3º El sublime capricho fantástico, titulado:

EL CARNAVAL DE VENECIA
*A las ocho y media.*⁵⁶

En mayo se reanudaron las funciones de ópera en el Teatro Municipal de Santiago, anunciándose, el 22 de julio, “la función de gracia que la empresa del teatro obsequia a la distinguida actriz, señora Elisa Biscaccianti”, en la que también habrían de tomar parte “artistas no menos distinguidos que la señora Biscaccianti, tales como los señores Deichert, Luis Remy [...], Santa-Cruz, Hempel [y] Rossi-Ghelli”⁵⁷. En otra columna de la misma edición periodística, se refiere la participación de Santa Cruz y Hempel: “El distinguido director de orquesta Tulio Hempel, en unión con el célebre flautista señor Ruperto Santa Cruz, ejecutarán un gran duo concertante para flauta i piano”⁵⁸. Se trataría de la obra “Duo para piano i flauta sobre motivos de *Hernani*”⁵⁹, en cuya crónica, publicada dos días después de realizado, se lee:

[L]a señora Biscaccianti, como todos los artistas que la acompañaron, fueron objeto de las mas brillantes manifestaciones” [...] Los señores Hempel, Deichert i Santa Cruz obtuvieron un verdadero triunfo i aunque están habituados a este jénero de ovaciones, debe serles lisonjero un homenaje tan honroso a su talento⁶⁰.

Menos de un mes después, el 22 de agosto, le correspondió su función al barítono de la compañía Aquiles Rossi-Ghelli. El concierto se anunció en varias columnas de *El Ferrocarril*, destacándose la participación de Santa Cruz:

⁵⁶ “Jardin de Recreo. Teatro. Compañía de Zarzuela. Gran funcion extraordinaria para el sabado 18 de febrero, a beneficio del primer flauta D. Ruperto Santa Cruz”. *El Mercurio de Valparaíso*, XXXVIII/11276 (17 de febrero, 1865), p. 3.

⁵⁷ “Teatro Municipal”, *El Ferrocarril*, X/2985 (22 de julio, 1865), p. 2.

⁵⁸ “Teatro Municipal”, *El Ferrocarril*, X/2985 (22 de julio, 1865), p. 3.

⁵⁹ “Beneficio de la señora Biscaccianti”, *El Ferrocarril*, X/2986 (24 de julio, 1865), p. 3.

⁶⁰ “Teatro Municipal”, *El Ferrocarril*, X/2989 (27 de julio, 1865), p. 3.

El jóven profesor don Ruperto Santa Cruz, que tan distinguida reputación se ha granjeado en nuestros teatros, tocará una fantasía para flauta sobre motivos de *Norma*, con acompañamiento de orquesta⁶¹.

También se dio cuenta del concierto en *El Independiente*, que indicó:

El agudo flautista don Ruperto Santacruz [*sic*] ejecutará en su instrumento favorito, del que tan gratas melodías sabe sacar, una brillante fantasía de Linda de Chamounix i el lindo vals del maestro Remi La Victorieuse que con tanto éxito se hizo oír en el beneficio de la señora Biscaccianti a quien está dedicado⁶².

A consecuencia del apoyo de Chile al Perú en la guerra con España desencadenada en 1865, la sociedad musical santiaguina preparó una función para reunir fondos destinados al conflicto bélico⁶³. Esta se iba a efectuar el 31 de octubre en el Teatro Municipal⁶⁴ y en ella Santa Cruz participaría en un *Quinteto* con temas de *Lucia de Lamermoor* para dos arpas, cello, piano y flauta, junto con las hermanas María Luisa y Laura Arrieta en las arpas, Julio Mouis en el cello, y José María Escalante en el piano⁶⁵. En la crónica del concierto se señaló que “el quinteto mereció calurosos aplausos por la maestría i tierno sentimentalismo con que fue ejecutado”⁶⁶.

Si bien la mayoría de presentaciones de Santa Cruz habían sido junto con artistas extranjeros, también actuó con buena parte de los más destacados músicos chilenos de la época. Fue el caso del siguiente concierto, que lo hizo en compañía de Federico Guzmán (1836-1885) con una *Fantasia sobre La Sonnambula* para flauta y piano, en una función dedicada al Cuerpo de Bomberos de Santiago. La presentación se anunciaba como parte de la “Gran función extraordinaria ofrecida por la compañía dramática de artistas i jóvenes aficionados, al cuerpo de bomberos”, señalando que el “Gran dúo para flauta i piano” sería interpretado “por el artista don Ruperto Santa Cruz i el bombero don Federico Guzman, quienes se han prestado jenerosamente a contribuir con sus talentos al buen éxito de la función”⁶⁷. El concierto fue ampliamente descrito por *El Independiente*.

[...] El Teatro estaba magníficamente decorado con trofeos, banderas y guirnaldas de flores. La fachada se encontraba alumbrada por una gran estrella de gas, i sobre la plazuela se alzaba una elegante pirámide de escaleras en cuya cúspide ondeaba el estandarte nacional [...] En la sala de descanso i sobre la entrada a la platea, se ostentaba un escudo con los nombres de las repúblicas

⁶¹ “Beneficio del señor Rossi-Ghelli”, *El Ferrocarril*, X/3011 (22 de agosto, 1865), p. 3.

⁶² “Beneficio de Rossi-Ghelli”, *El Independiente*, II/461 (18 de agosto, 1865), p. 2. Claramente en esta nota hay un error, pues en los programas publicados tanto en *El Independiente* como *El Ferrocarril*, la obra a interpretar es la fantasía de *Norma*. Además, el vals *La Victorieuse* de Remy fue compuesto para orquesta, no flauta, como se sugiere.

⁶³ “Concierto para fondos de guerra”, *El Ferrocarril*, X/3049 (7 de octubre, 1865), p. 3. En medio de tales circunstancias, el 19 de octubre se anunció un concierto “a beneficio del distinguido artista chileno don Ruperto Santa-Cruz” en el Teatro Municipal, cuya administración cedía el recinto para su realización sin costo para él (“Beneficio del señor Santa Cruz”, *El Ferrocarril*, XI/3059 [19 de octubre, 1865], p. 3). La función se realizaría el martes 24, pero no tenemos claridad respecto de si se llevó efectivamente a cabo, pues no hay posterior referencia de ella en la prensa capitalina.

⁶⁴ “Gran concierto patriótico”, *El Ferrocarril*, X/3055 (14 de octubre, 1865), p. 3.

⁶⁵ “Gran concierto patriótico”, *El Ferrocarril*, XI/3071 (2 de noviembre, 1865), p. 3.

⁶⁶ “Gran concierto patriótico”, *El Ferrocarril*, XI/3071 (2 de noviembre, 1865), p. 3.

⁶⁷ “Teatro Municipal Compañía Dramática. Gran función extraordinaria, ofrecida por la compañía dramática de artistas i jovenes aficionados, al cuerpo de bomberos. Para el domingo 27 de mayo de 1866”, *El Ferrocarril*, XI/3245 (25 de mayo, 1866), p. 3.

americanas i con dos manos enlazadas como símbolo de la estrecha mision i fraternidad que debe existir entre todas ellas... El duo de flauta i piano ejecutado por los señores don Ruperto Santa Cruz i don Federico Guzmán fué un triunfo para esos jóvenes. El público con sus aplausos, que fueron numerosos, no hizo sino rendir un justo homenaje a sus talentos⁶⁸.

Por medio de la lectura de la prensa, se puede observar una presencia sostenida en conciertos públicos del flautista. A sus veintiocho años, se lo identificaba como un “célebre flautista” y, quizás más importante aún, un “artista nacional”, particularidad no menor dentro del contexto en el que se desempeñaba, predominantemente conformado por extranjeros.

CONCIERTOS CON LOUIS MOREAU GOTTSCHALK EN SANTIAGO, 1866

Los aportes de los virtuosos viajantes que se presentaron en el país durante el siglo XIX, que con sus actuaciones contribuyeron al *aggiornamento* de la República en el campo de la música de conciertos, fueron considerables. En tal sentido, la visita del pianista y compositor norteamericano Louis Moreau Gottschalk (1829-1869) representó uno de los hitos más altos. Pero en su caso, esto no se expresó solo en la calidad de su música y formidables interpretaciones, sino también porque ellas trasuntaban un orgullo americano con el que el público chileno se reflejó plenamente y que los virtuosos europeos eran incapaces de evidenciar a cabalidad. Santa Cruz, consagrado como un “artista notable”, “el primer flautista que tenemos en Chile”, formaba parte de estas claves nacionalistas y progresistas con las que los intérpretes pretendían contribuir a la construcción de su joven nación y, sobre todo en su caso, mediante un instrumento eminentemente moderno. Por tanto, las actuaciones de Santa Cruz junto con Gottschalk suponen, desde el punto de vista de su trayectoria, una reafirmación de este espíritu de progreso en las artes en Chile, el que continuaría desplegando por buena parte del territorio nacional durante la siguiente década.

Debido al conflicto con España, Gottschalk permaneció en Chile por un año, entre diciembre de 1865 y diciembre de 1866, ofreciendo en la capital quince conciertos (Pereira 1957: 123) en los que participó prácticamente la totalidad de la profesionalidad musical santiaguina de aquel entonces. Santa Cruz colaboró con Gottschalk en cuatro de sus presentaciones en Santiago, la primera de estas, a beneficio de la Sociedad de Instrucción Primaria, tuvo lugar el 5 de julio en el Teatro Municipal. En ella, el flautista interpretó dos obras: “Fantasía de flauta [*sic*]”, de la que no se menciona autor ni tampoco si tuvo acompañamiento de piano u orquesta, y “Célebre fantasía sobre temas de la ópera *Il Ballo in Maschera* [*sic*]”, obra de Gottschalk para piano, violín, flauta y *harmonium*, en la que intervino junto con el compositor en este instrumento, con Federico Guzmán en el piano y con un violinista de apellido Clausen⁶⁹. La obra y su interpretación tuvieron una celebrada acogida y hubo de ser tocada en otras tres ocasiones más. El 8 de julio se ofreció nuevamente en el Teatro Municipal con los mismos intérpretes⁷⁰. La crítica de *El Independiente* apuntó:

...pero lo que a nuestro juicio formó la parte mas notable del concierto fue la ejecucion del célebre cuarteto sobre los temas de la ópera *Un Ballo in Maschera*, compuesta de el señor Gottschalk, para piano, violin, flauta i armónium, i ejecutado por los señores Clausen, Santa Cruz, Guzmán i el

⁶⁸ *El Independiente*, III/703 (29 de mayo, 1866), p. 3.

⁶⁹ “Gran Concierto Dado por el célebre pianista señor L. M. Gottschalk”. *El Ferrocarril*, XI/3277 (3 de julio, 1866), p. 3.

⁷⁰ “Teatro Municipal. Último gran concierto a Diez Pianos dado por el pianista i compositor L. M. Gottschalk”. *El Ferrocarril*, XI/3281 (7 de julio, 1866), p. 3.

autor. La maestría de los ejecutantes i el merito de la obra fueron gran parte para que el publico prorrumiera en estrepitosos aplausos i no quedara contento sino hasta la segunda ejecucion⁷¹.

La siguiente actuación de Santa Cruz junto con el famoso pianista se efectuó el 15 de julio, y de ella la prensa manifestó que el “Célebre cuarteto” sería interpretado nuevamente “a petición jeneral”⁷². Por último, la misma pieza volvió a tocarse el 26 de agosto para el concierto de despedida de Gottschalk, el segundo que llevaba por rótulo “Gran Festival Gottschalk”⁷³.

El aporte de Gottschalk a los músicos chilenos en conjunto fue significativo. A este respecto, Pereira Salas dice: “La huella de este virtuoso fue profunda y decisiva. Supo despertar vocaciones y además aquilatar el valor en potencia del ambiente musical” (Pereira 1957: 124). A partir de aquí, no fue raro que la carrera de Santa Cruz experimentase un nuevo impulso. A finales de 1866, como se ha señalado, el flautista inició un extenso recorrido por Chile que tenía por objeto reunir fondos y despedirse de su país para luego partir a Europa a estudiar la flauta. La gira abarcaría desde Valdivia hasta Copiapó y consideraba llegar a los pueblos más apartados de la República, donde probablemente nunca se había oído un concierto. Con este proyecto en mente, Santa Cruz concluía una etapa de diez años de gran actividad, en la que había surgido como un artista en un instrumento que, hasta entonces, no tenía categoría concertista en el país.

CONCLUSIONES

Durante la primera época de la carrera de Ruperto Santa Cruz a la que hemos pasado revista, se ha podido ver que sus aportes a la actividad concertística, gestados a partir de un instrumento que técnica y acústicamente se había transformado pero que venía de una larga tradición en el contexto europeo, lo llevaron a constituirse en un articulador no menor de este otro contexto, el republicano chileno. Como se dijo en un comienzo, a pesar de que la figura artística de Santa Cruz se ha desvanecido prácticamente sin dejar rastro, la recuperación de su memoria apunta a revalorar esas contribuciones, al ser estas pioneras en la adopción no solo de la flauta de sistema Boehm, sino también del modelo profesional y concertista de la interpretación flautística, del que no habían precedentes en el país. “El primer flautista que tenemos en Chile” es, por tanto y desde nuestra perspectiva, el primero que *tuvimos* en Chile, modelo artístico en la flauta que, aunque bajo otros paradigmas culturales y musicales, no comenzaría a dar nuevos frutos sino hasta bien entrado el siglo XX, con otros intérpretes de destacable nivel.

⁷¹ “Teatro”. *El Independiente*, III/739 (10 de julio, 1866), p. 3. Se puede encontrar otra crítica a este concierto en *El Ferrocarril* XI/3283 (10 de julio, 1866), p. 3.

⁷² “Teatro Municipal. Gran Concierto dado por el celebre pianista i compositor L. M. Gottschalk”. *El Independiente*, III/742 (13 de julio, 1866), p. 3.

⁷³ “Teatro Municipal. Para el domingo 26 de agosto de 1866. Despedida del señor L. M. Gottschalk”. *El Independiente*, III/779 (25 de agosto, 1866), p. 3.

BIBLIOGRAFÍA

ABASCAL BRUNET, MANUEL

1940 *Apuntes para la historia de teatro en Chile: La Zarzuela Grande. Tomo I.* Santiago: Imprenta Universitaria.1951 *Apuntes para la historia de teatro en Chile: La Zarzuela Grande. Tomo II.* Santiago: Imprenta Universitaria.

ÁLVAREZ HERNÁNDEZ, ORLANDO

2013 *Ópera en Chile: Ciento ochenta y seis años de historia 1827-2013.* Santiago: El Mercurio Aguilar. (Versión Kindle).

FIGUEROA LUNA, PEDRO PABLO

1888 "Santa Cruz y Henríquez (Ruperto)", *Diccionario Biográfico General de Chile (1550-1887)*, 2ª ed. Santiago: Imprenta "Victoria" de H Izquierdo y Ca., p. 488.1901 "Santa Cruz y Henríquez (Ruperto)", *Diccionario Biográfico de Chile*, 4ª ed. Tomo III. Santiago de Chile: Imprenta, Litografía y Encuadernación Barcelona, p. 223.

GIANNINI, TULA

1993 *Great Flute Makers of France: The Lot & Godfroy Families 1650-1900.* London: Tony Bingham.

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, JUAN PABLO Y CLAUDIO ROLLE CRUZ

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

GUARDA CARRASCO, ERNESTO Y JOSÉ MANUEL IZQUIERDO KÖNIG

2012 *La Orquesta en Chile: Génesis y Evolución.* Santiago de Chile: Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD).

GUERRA ROJAS, CRISTIÁN

2003 "Santa Cruz Henríquez, Ruperto", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Tomo VI. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, pp. 720-721.2008 "José Zapiola como escritor y los inicios de la crítica musical y de la musicografía en Chile", *Revista Musical Chilena*, LXII/209 (enero-junio), pp. 28-49. DOI: 10.4067/s0716-27902008000100002

LAVÍN ACEVEDO, CARLOS

1945 «Autores chilenos del siglo XIX: Ruperto Santa Cruz Henríquez», *Vida Musical*, I/1, s/n.

PEREIRA SALAS, EUGENIO

1941 *Los Orígenes del Arte Musical en Chile.* Santiago de Chile: Publicaciones de Universidad de Chile.1957 *Historia de la Música en Chile (1850-1900).* Santiago de Chile: Publicaciones de la Universidad de Chile.1978 "Santa Cruz, Enrique Ruperto (1940-1906)", *Biobibliografía Musical de Chile: Desde los Orígenes a 1886.* Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile, p. 112.

PETRUCCI, GIAN LUCA

2012 *Il Flauto Boehm in Italia: Omaggio a Leonardo De Lorenzo in occasione del 50° anniversario della morte.* Viggiano, Italia: Edizione L'Antissa.2018 *Giulio Briccialdi: Il Principe dei Flautisti.* Varese, Italia: Zecchini Editore.

POWELL, ARDAL

2002 *The Flute.* New Haven y Londres: Yale University Press.

RAMÍREZ CÉSPED, PABLO ESTEBAN

2018 “El flautista italiano Achille Malavasi y los comienzos de la interpretación de la flauta Boehm de metal en Iberoamérica, 1848-1862”, *Tordesillas. Revista de Investigación Multidisciplinar*, TRIM, XV, pp. 55-71. http://www5.uva.es/trim/TRIM/TRIM15_files/05.pdf.

2021 “Ruperto Santa Cruz y los comienzos de la interpretación de la flauta moderna en Chile: Recepción, instrumento, repertorio y publicaciones”. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona.

RIBERA, SALVADOR Y LUIS ALBERTO ÁGUILA

1895 *La Ópera*. Santiago de Chile: Imprenta y Encuadernación Roma.

RODRÍGUEZ VILLEGAS, HERNÁN

2001 *Historia de la Fotografía: fotógrafos en Chile durante el siglo XIX*. Santiago de Chile: Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico.

RONDÓN SEPÚLVEDA, VÍCTOR

2016 “Historiografía musical chilena, una aproximación”, *Resonancias*, XX/38 (enero-junio), pp. 117-138. DOI: 10.7764/res.2016.38.7

SÁNCHEZ SÁNCHEZ, VÍCTOR

2002-2003 “Víctor Segovia”, *Diccionario de la zarzuela: España e Hispanoamérica*, vol. 2. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, pp. 744-745.

SANDOVAL BUSTAMANTE, LUIS

1911 *Reseña Histórica del Conservatorio Nacional de Música y Declamación: 1849 a 1911*. Santiago de Chile: Imprenta Gutenberg.

SANTA CRUZ HENRÍQUEZ, RUPERTO, ED.

1880-1891 *Álbum Musical Patriótico*. Disponible en: http://www.bncatalogo.cl/F/?func=direct&local_base=BNC01&doc_number=887701 [Acceso: 1 de marzo de 2021].

SUÁREZ ZELADA, JOSÉ BERNARDO

1872 *Plutarco del Joven Artista: Tesoro de las Bellas Artes*. Santiago: Imprenta Chilena.

Periódicos:

El Correio Mercantil, Rio de Janeiro, 1851.

El Ferrocarril, Santiago, 1856-1861 y 1864-1866.

El Independiente, Santiago, 1864-1866.

El Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 1852.

El Mercurio de Valparaíso, 1865.

El Meteoro, Los Ángeles, 1870.

El Padre Cobos, Valparaíso, 1875.

Semanario Musical, Santiago, 1852.

El humor como herramienta crítica y legitimación de la “música de proyección folclórica” argentina. Las notas de Eduardo Lagos en la revista Folklore
Humor as a critical tool and legitimation of Argentine “música de proyección folclórica”. The notes of Eduardo Lagos in the Folklore magazine

por

Juliana Guerrero

Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Argentina

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina

julianaguerrero@gmail.com

Folklore fue una publicación argentina especializada que ofrecía información relacionada con las presentaciones de los músicos y la actividad comercial vinculada al folclore y su difusión. No estuvo exenta de las tensiones que se conformaron en torno a esta escena de música popular urbana. Con el objetivo de mostrar cómo el humor puede ser una herramienta crítica y, además, funcionar como estrategia de legitimación de la “música de proyección folclórica”, este trabajo analiza las críticas de discos firmadas por Eduardo Lagos en esta revista entre 1967 y 1968. Para este fin, se revisa brevemente la historia de la música folclórica argentina durante el siglo XX, se mencionan las tensiones producidas durante el período que se denominó el “boom del folclore” y se apela a las teorías más destacadas del humor verbal.

Palabras clave: música folclórica, Argentina, humor, música de proyección folclórica, década de 1960.

Folklore was a specialized Argentine publication that offered information related to musicians' presentations, the commercial activity linked to folklore and its diffusion, although it was not exempt from the tensions that were formed around this scene of popular urban music. With the aim of showing how humor can be a critical tool and, furthermore, can be work as a strategy to legitimise the “música de proyección folclórica”, this work analyses the records reviews signed by Eduardo Lagos in this magazine during the years 1967 and 1968. To this end, it succinctly reviews the history of Argentine folk music during the 20th century, mentions the tensions produced during the period that was called the “boom del folclore” and appeals to the most prominent theories of verbal humor.

Keywords: folk music, Argentina, humor, música de proyección folclórica, 1960s

INTRODUCCIÓN¹

En la historia del folclore musical argentino se produjo, durante los primeros años de la década de 1960, un fenómeno que los críticos denominaron el “boom del folclore”. Este consistió, principalmente, en un crecimiento sustancial de la difusión de esta música mediante la radio, la televisión y la prensa, la venta de discos e instrumentos musicales asociados a ella y la apertura de espacios en los que se ejecutaba –tales como peñas, clubes sociales, sociedades de fomento y festivales provinciales y nacionales–. En ese escenario surgieron músicas alternativas como respuesta a ese folclore imperante –por ejemplo, la música de proyección folclórica, el Movimiento del Nuevo Cancionero y el folclore vocal–, que intentaban encontrar sus espacios de legitimación y buscaban visibilizarse.

La revista *Folklore* fue una publicación significativa en aquella época, cuyas páginas acogían toda la información relacionada con esta música. Durante casi dos años, el pianista y compositor Eduardo Lagos estuvo a cargo de la sección de críticas de discos en la revista.

A partir de una lectura detallada de las notas publicadas por Lagos entre 1967 y 1968 en dicha revista, este trabajo pretende mostrar cómo el humor, por un lado, sirvió como una herramienta crítica y, por otro, constituyó una estrategia que permitió legitimar la música de proyección folclórica que se producía en ese entonces. Para tal fin, en primer lugar, realizo un sucinto recorrido por la historia del folclore musical durante el siglo XX y el contexto de la revista *Folklore*; en segundo lugar, repaso las teorías del humor más destacadas en la sociología y la lingüística y, por último, presento un análisis de las notas en cuestión. Estas permitirán explicar cómo se produce el humor en las críticas de Lagos y de qué manera funciona como un discurso crítico.

EL FOLCLORE MUSICAL ARGENTINO

La historia de la música folclórica estuvo caracterizada, a comienzos del siglo XX, por el desarrollo del criollismo en el campo del espectáculo, con la inclusión de “poesía gauchesca, folletines sobre gauchos perseguidos, el circo criollo, las comparsas de gauchos de carnaval y los centros criollos” (Chamosa 2012: 36). La conformación de las primeras colecciones por parte de los estudiosos de la ciencia del Folclore junto con el culto escolar a la patria ofrecía elementos nacionalistas que abonaban a un discurso coherente alentando un folclore nacional. Según subraya Ana María Dupey (2019), las prácticas y valores asociados al folclore, en general, y al gaucho, en particular, se difundieron por medio del sistema escolar (mediante la enseñanza de las costumbres y personajes rurales), los medios de comunicación (por las publicaciones y más tarde los programas de radio dedicados al género gauchesco) y otros eventos culturales (como los desfiles de centros tradicionalistas, la conmemoración del Día Nacional del Gaucho, el Día de la Tradición, etc.). Ya en esos últimos años de la década de 1920 y principios de la siguiente, las políticas culturales de la elite azucarera de la provincia de Tucumán permitieron el desarrollo de la cultura rural nortea. Oscar Chamosa (2012: 96-97) explica que:

¹ Este trabajo forma parte de un proyecto de investigación que desarrollo en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas bajo el título “La difusión de la música de proyección folclórica en Buenos Aires a través de la prensa especializada”. Una versión preliminar del mismo se presentó en el XIV Congreso de la Rama latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL). Medellín, Colombia, del 30 de noviembre al 4 de diciembre de 2020 (modalidad virtual).

Estos músicos campesinos, que nunca hubieran tenido la menor posibilidad de hacer una carrera artística profesional, representaban, sin embargo, el héroe arquetípico del folclore romántico, el informante perfecto para los folcloristas académicos y modelo imaginario para los músicos que en los escenarios de radios y teatros se esforzaban por representar la cultura de los criollos nortños.

En esa misma década se abrió el mercado de músicos y bailarines nortños en Buenos Aires, con Andrés Chazarreta como gran impulsor. Esto dio comienzo a una música folclórica artística masiva, en que la industria del disco, la radio y el cine fue decisiva para este desarrollo. Durante la década de 1940 las radios de Buenos Aires recibían de manera regular músicos del interior y el cine produjo varias películas que visualizaban las danzas criollas y la música que se difundía en la radio. Fue así que en los años del gobierno de Juan D. Perón entre 1946 y 1955²:

[Se] habían conjugado factores diversos como la receptividad del mercado, la política de apoyo oficial, la educación folclórica en las escuelas y la expansión de actividades sociales vinculadas al folclore. Sin duda, el apoyo oficial fue la pieza clave en este proceso histórico. Sin el dinero del Estado hubiera sido imposible imaginar la explosión de festivales que dieron sustento a giras de músicos a lo largo del país (Chamosa 2012: 137).

A fines de la década de 1950 y en los primeros años de la década siguiente, el folclore musical en Argentina atravesó un período de auge, que se conoció como el “boom del folclore”. Luego de la creciente difusión en radio, cine y revistas y por la venta de discos, el folclore se transformó en una de las músicas populares que mayor audiencia cautivaba junto con el tango. Según Ariel Gravano (1985: 177):

[...] el fenómeno fue próspero y repentino: los *medios de comunicación* (grabadoras, editoriales, radios, televisión, etc.). Allí fue ‘auge’, fue ‘estampido’, mientras *por debajo*, en su base social, fue ‘torrente crecido y bramador’, al ritmo de su propio impulso.

En ese marco de auge, por su parte, Claudio Díaz (2009: 95) señala que:

[...] esos artistas fueron estableciendo un sistema de alianzas que les permitieron legitimar sus prácticas artísticas, y al mismo tiempo, un sistema de disputas por el control de un conjunto de recursos, competencias y saberes especialmente valorados que fueron definiendo sus posiciones relativas dentro del campo.

Durante el período de esplendor que atravesó el folclore surgieron tensiones con otras músicas. El ejemplo más conocido, tal vez, fue el Movimiento del Nuevo Cancionero. Se trataba de un grupo de artistas, reunidos en la provincia de Mendoza, que proclamó con un manifiesto la creación de un cancionero popular argentino, que pretendía diferenciarse del folclore tradicional. Este movimiento no fue el único caso; a lo largo de esa década aparecieron grupos musicales con propuestas menos sistemáticas, pero con ese espíritu de renovación y cambio. Estas músicas alternativas no siempre lograron la difusión y el éxito del folclore tradicional.

Hacia fines de la década de 1960 comenzó el declive del folclore, que se manifestó en una reducción de la edición y el consumo de discos, una pérdida de audiencias en radio y televisión y el cierre de locales dedicados a esta música. La permanencia de la música folclórica hasta nuestros días no está exenta de un debate acerca de fusiones con otros géneros. Además, atravesó un período con nuevas generaciones de músicos que se conocieron

² Para un mayor desarrollo del período postperonista cf. Karush (2019).

como “folclore joven” en la década de 1990 y, ya en el siglo XXI, “una nueva generación de artistas, formada en las academias de música popular y con conocimiento pleno de las tradiciones y las músicas de vanguardia, comenzó a retomar la exploración en el punto que se había frenado en los años 70” (Féminis 2017: 8).

LA REVISTA *FOLKLORE*

La publicación emblemática dedicada exclusivamente a la difusión de esta música fue la revista *Folklore*. Se editó entre 1961 –coincidente con el comienzo del fenómeno del *boom* del folclore– y 1981, siendo dirigida sucesivamente por Félix Luna, Julio Márbiz y Blanca Rébora y editada por Alberto y Ricardo Honegger. *Folklore* sirvió de plataforma de difusión, acogida y consagración de los músicos folclóricos. En palabras de Díaz (2009: 100):

[...] la revista giraba alrededor de un sistema de celebridades ya constituido, las seguía en sus giras, cubría su participación en los festivales, y sus viajes al exterior y, además, las promocionaba. [...] Las notas, las entrevistas y hasta la selección de canciones en los suplementos estaban armadas también como una estrategia para consolidar o bien para favorecer la consagración de algún artista.

Las tensiones antes mencionadas que surgieron alrededor del fenómeno también pueden advertirse en esta publicación. Por ejemplo, por un lado, “los folclorólogos se dedicaron a diseñar taxonomías, elaborar inventarios y establecer una definición autorizada del concepto, con el objetivo de organizar las categorías ambiguas del sentido común” (Parodi 2019: 3). Académicos como Carlos Vega, Félix Coluccio y Juan Draghi Lucero escribían columnas fijas en *Folklore* –Vega publicó cuarenta y cinco artículos en la revista entre 1963 y 1965³–. Asimismo, aparecieron músicas que ampliaban los límites de este fenómeno, como aquellas del Movimiento del Nuevo Cancionero y las de otros músicos que denominaban su música como proyección folclórica. En algunos trabajos previos (Guerrero 2015, 2016 y 2017) he caracterizado este fenómeno por las transmutaciones y fusiones de géneros musicales, la libertad con la que los músicos modificaron las formas de estos géneros y, a la vez, los desligaron de la danza. Una característica significativa fue el cambio tecnológico que incidió en los procedimientos de grabación y en la instrumentación. Además de los cambios que promovieron en el lenguaje musical, los músicos de proyección folclórica buscaron escenarios nuevos y audiencias alternativas y, en algunos casos, establecieron compromisos políticos explícitos. Estos y los del Movimiento del Nuevo Cancionero tuvieron promoción en la revista, aunque no siempre con la misma asiduidad, peso ni reconocimiento que el habido por los músicos de folclore consagrados. La disputa acerca de cómo se definía el folclore y cuáles eran sus límites se evidencia en varias notas a lo largo de los años de la publicación. En pleno auge del folclore, el músico y compositor Eduardo Lagos fue convalidado como responsable de la sección discos en la columna de críticas.

³ En el libro de Vega *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino* se reproducen “los cuarenta y cinco capítulos publicados en la revista *Folklore*, de la editorial Honegger de Buenos Aires, los cuales aparecieron, profusamente ilustrados, desde el N° 48 al N° 99 (agosto de 1963 y julio de 1965, respectivamente)” (Vega 2010: 3).

EL PADRE DE LA MÚSICA DE PROYECCIÓN FOLCLÓRICA

Durante la década de 1960, como se dijo, surgieron manifestaciones innovadoras y alternativas a ese *boom* del folclore. Una de las principales figuras que se destacó fue Eduardo Lagos (1929-2009), considerado por los cultores como el “padre de la música de proyección folclórica”⁴. Lagos fue un pianista *amateur*, oftalmólogo de profesión, con escasa participación en los circuitos públicos existentes –tales como peñas, salas de concierto y clubes–. En cambio, promovió durante varios años reuniones en su casa con músicos que se dedicaban al jazz, al folclore y a otras músicas populares, lo que le permitió el reconocimiento de sus pares. A lo largo de su carrera grabó diez discos en los que reunió composiciones propias y versiones de obras folclóricas de otros autores.

Además, en la década de 1960, trabajó como crítico musical en el diario *La prensa* y en las revistas *Gente*, *Atlántida* y *Folklore*. Su intervención en esta última consistió en notas periodísticas en las que creó un personaje que funcionaba como *alter ego*, para invisibilizarse dentro de la escena musical. Con el desplazamiento de la autoría en esas críticas de discos, Lagos, en su labor periodística, daba cuenta de las innovaciones musicales que ofrecían algunos discos recién lanzados, evidenciaba las transformaciones mediante las que estas músicas desafiaban al repertorio más tradicional –que era el predominante en la publicación– y, finalmente, contribuía a la constitución de un canon musical de proyección folclórica.

UN TAL JOSEPEDRO

Las notas de Lagos en la revista *Folklore* se publicaron entre junio de 1967 y diciembre de 1968 y significaron un total de 18 críticas acerca de 26 discos. La columna en los dos primeros números se llamó “Comentando discos”, la tercera consistió en un cuento al que me referiré más adelante y, a partir del cuarto número, su columna pasó a integrar una sección denominada “Visto, oído, apreciado”. Esta sección incluía reseñas de libros y exposiciones de artes plásticas firmadas por Félix Coluccio y León Benarós, respectivamente.

Su primera crítica fue acerca de un disco de Ariel Ramírez y el conjunto Ritmus, que llevaba por nombre *Folklore para un nuevo tiempo*. En ella marcaba con claridad su línea editorial: mientras el folclore imperante estaba conformado por “fabricante[s] de folclore al por mayor” y “facedor[es] de éxitos de moda”, según definía Lagos (1967a: 18), músicos como Ramírez eran “de culto”, al igual que Eduardo Falú, Los Fronterizos, Jaime Torres y Antonio Yépez, entre otros. En esa primera nota, Lagos dejaba claro que había un folclore masivo y popular, –para él– de menor valor artístico, que aquel que él iba a criticar en su columna. A lo largo de ese año y medio, pueden leerse sus preferencias, gustos y elecciones.

UNA TÁCTICA PARA SUPERAR EL CANON FOLCLÓRICO

La decisión de destinar sus críticas a discos que no formaban parte del *mainstream* folclórico que difundía la revista necesitó de un artilugio que le permitiera mantener su lugar en la publicación. Producto de su carácter y con una habilidad destacada para la creatividad, Lagos optó por el humor. Este cambio de registro establecía, además, una complicidad distinta con los lectores. Fue así que en su segunda nota el crítico presentó a un personaje

⁴ El 26 de junio de 2009 falleció Eduardo Lagos y los diarios de mayor tirada de Buenos Aires (Argentina), tales como *Clarín*, *La Nación* y *Página 12*, en los días siguientes titulaban su obituario como la “muerte del padre de la música de proyección folclórica”.

apócrifo, Josepedro González Folk, aparente amigo suyo. Se trataba de un empleado de oficina, con formación musical, asiduo concurrente a las peñas de la época, acerca del cual, a lo largo de las críticas, Lagos fue brindando datos, relatando anécdotas de esa amistad y, sobre todo, poniendo en opinión de su amigo lo que él quería decir.

Lagos empleó distintas estrategias de crítica desde una supuesta oralidad. Los diálogos con Josepedro que incluía en sus notas le permitían desplazarse del lugar de crítico. Por ejemplo, sobre un disco de Miguel Saravia, Lagos reprodujo la siguiente conversación:

–Sigo con mucho interés su tarea porque es sincera, porque quiere caminar distinto a los demás, discrepo con la forma en que encara la realización de los temas, pero tiene indudables condiciones naturales, buena voz, buena guitarra y unas ganas locas de imponer su verdad, aún sin proponérselo, sin importársele demasiado la opinión del público que no está con él. [Comentaba Lagos].
 –Eso es prejuizar, y un crítico no puede decir cosas en el aire, sin fundamento –me aplastó Josepedro.
 –Naturalmente, las digo, pero no las voy a escribir. Esto es una charla entre amigos. (Lagos 1968a: 18).

Evidentemente los lectores de *Folklore* accedían así a la esfera comunicativa que tenían ambos personajes, conociendo por medio de ella cuál era la opinión última de Lagos acerca de los discos. Otra estrategia para remarcar esa oralidad es la que aparece en estos dos fragmentos:

Pensé que [Hamlet] Lima Quintana cuenta con sobrados elementos como para eso. No tiene una voz bonita, ni la domina con plenitud. Pero es expresivo, matiza, afina, sabe decir, usa su sensibilidad de poeta para dar énfasis a las palabras. En contraste, pasé revista a cuántos son los cantantes “profesionales” que pueden lucir los mismos pergaminos.
 –Sí. **Creo** que puede hacer carrera –concluí [decía Lagos].
 Oímos todo el resto del disco (Lagos 1967f: 16)⁵.

[Decía Lagos:] Seguí **pensando** en las características del conjunto [Los ariscos]. Cantan los cuatro, pero lo hacen, generalmente, a tres voces. En algunos pasajes, como en “La canción del jarillero”, ubican tímidamente una cuarta independiente, con lo que consiguen verdaderos acordes de cuatro voces, con cuatro notas distintas, sin hacer superposición en octavas y cuando lo hacen, suena bien. Creo que al menos Rubino, por su responsabilidad de arreglador, tiene la obligación de estudiar música, de aprender a explotar sus condiciones naturales mediante los recursos que solamente el estudio le puede dar.
 –Es bueno. Lo voy a comprar –anunció Josepedro al terminar de oír el disco–. Me voy. Te dejo trabajar. Vine nada más que a saludarte (Lagos 1967f: 16)⁶.

Ambos ejemplos muestran que el crítico ofrecía sus sentencias en el plano del pensamiento, de las elucubraciones e impresiones; en definitiva, un juego en el que explicitaba su inconsciente en un contexto de intimidad, mientras que en la voz de ese amigo imaginario colocaba los aspectos más negativos de los discos que reseñaba. Entre estos últimos se incluían apreciaciones estéticas de la tapa de los discos, limitaciones musicales y decisiones de repertorio y grabación, como lo ilustra el siguiente diálogo acerca de un disco del grupo Los Andarriegos:

–La tapa no está mal, pero le falta imaginación –sentenció [Josepedro].
 –Pero lo importante es lo de adentro –protesté– [...]

⁵ El resaltado es mío.

⁶ El resaltado es mío.

–No entiendo por qué hicieron el coral de Bach. No agrega nada a la postura creativa de Los Andariegos, y aparece como pretencioso, en especial después de Los Swingle Singers –afirmó sin esperar réplica. [...]

–Sí, muy buenas [las guitarras], aunque me gustan más cuando hacen acordes, que se complementan armónicamente entre sí. Pero no terminé todavía con las voces. –Josepedro es cabeza dura–. Insistió. [...] Hacen demasiadas apoyaturas y frases de contrapunto barroco, a lo Bach. Es un recurso gastado. Tienen talento para no repetir esos efectos. Encontré formidable el final de “Chayita del vidalero”. Los arreglos son muy inteligentes. [...] Me sigue pareciendo espantoso el exagerado uso de la cámara de resonancia. Ya sé que es un recurso que ayuda a vender pero distorsiona totalmente la verdad sonora (Lagos 1967d: 24-25).

Conforme se desarrollaban los diálogos, los aspectos críticos quedaban en boca de Josepedro y Lagos aparecía en el relato dubitativo y condescendiente. También Lagos jugaba permanentemente con quién era el que daba la opinión de lo que oían. Su amigo en una oportunidad le reclamaba: “Si me dejaras hablar te enterarías de muchas cosas de utilidad, para que luego puedas ubicar en tu columna de crítica y firmarlas con tu propio nombre y apellido” (Lagos 1967g: 14). Así, le atribuía a su amigo ficticio un saber erudito. El desplazamiento de la autoría de las sentencias que dejaba en sus críticas le permitió introducir información acerca de discos que no aparecían en otras secciones de la revista. Junto con estas estrategias en el desplazamiento de la autoría que le permitían los diálogos con Josepedro, Lagos también introducía chistes en sus narrativas. Antes de adentrarnos en ellos, es importante recuperar algunos lineamientos teóricos en torno al humor.

ACERCA DEL HUMOR⁷

Uno de los trabajos más importantes acerca del humor en el área de la sociología es *On Humor. Its Nature and its Place in Modern Society*, de Michael Mulkay (1988). Este autor recurre a un estudio empírico de Harvey Sacks para mostrar que el humor está lejos de ser una forma aleatoria y desordenada de la actividad social. Basándose en uno de los chistes analizados por Sacks⁸, Mulkay explica cómo la efectividad del chiste depende de una organización secuencial, que provee a la audiencia de instrucciones para interpretar su contenido. Sacks divide el chiste en una secuencia tripartita: las dos primeras partes establecen un patrón que da lugar a un enigma y la tercera es la que provee la solución. Esta división le permite señalar el uso económico de un número de componentes y concluir que, mientras el enigma puede resolverse en el remate, la solución no se afirma en este, sino que es interpretada fuera de él. Es decir, es necesario un proceso de interpretación para generar humor. A diferencia de cualquier otra historia, el final o la resolución de un chiste debe ser implícito, ofreciendo una disposición ordenada de los componentes sin que se expresen abiertamente.

⁷ Un repaso más extenso por alguno de estos autores puede leerse en Guerrero (2013).

⁸ El chiste de Harvey Sacks al que hace mención es el siguiente: *Three sisters marry on the very same day and decide to spend their honeymoon night in their mother's house. That night after the newly married couples have gone to their bedrooms the daughters' mother walks past each of the bedrooms and listens at the door. At the first door she can hear her daughter's groaning and so on she walks. At the second door she can hear her daughter pant and she walks on to the third door where she listens. Although she stands listening she cannot hear any noises from her third daughter. The next morning at breakfast the mother asked her daughters about the noises. The first daughter said, 'It tickled, Mommy'. The second daughter said, 'Oh, Mommy it hurt!'. The mother then asked the third daughter why there were no noises coming from her room the previous night. 'Well, mommy', the daughter replied, 'you always told me it was impolite to talk with my mouth full'* (en Rutter 1997: 39).

Siguiendo con el análisis de humor y su relación con lo inverosímil, Mulkey coincide con Sacks en que “los chistes emplean una serie de coincidencias co-ocurrentes que resultan ser cruciales en cuanto a su organización”⁹ (1988: 15) y que “la estructura del chiste tiende a cubrir las inverosimilitudes”¹⁰. Sacks asegura que la audiencia no tiene necesidad de suspender la incredulidad, en parte por el modo en que está organizada la broma. En este sentido, Sacks sugiere que la organización secuencial focaliza la atención de la audiencia dejando de lado las coincidencias inverosímiles. Así, aunque desestime la idea de que la audiencia suspende la incredulidad, Sacks parece aceptar que la audiencia atiende el discurso humorístico de manera distinta a la empleada en el discurso serio. Siguiendo este razonamiento, Mulkey, por su parte, intenta mostrar cómo nos acercamos al humor con un procedimiento interpretativo que difiere significativamente del aplicado a un discurso serio. El autor afirma que “los chistes estandarizados pueden operar fuera de los supuestos y las expectativas del discurso ordinario, serio. Tales chistes crean su propio marco de expectativa en relación con el cual se forma la incongruencia humorística”¹¹ (1988: 19). Mulkey concluye que es necesario ser consciente de las diferencias que existen entre el discurso serio y el humorístico, al momento de analizar el humor. Pues en ambos operan requisitos de plausibilidad bien diferentes y, en el caso del discurso humorístico, menos restrictivos.

Ahora bien, el humor concebido como actividad social ha sido estudiado además desde otras disciplinas. Por un lado, en un estudio de psicología de la risa y la comedia, John Y. T. Greig (en Carrell 2008) observa que nada es risible en sí mismo, sino que lo risible toma prestada su especial cualidad de algunas personas o grupos de personas que se ríen de él¹². Por otro, el lingüista Victor Raskin (en Carrell 2008) asegura que el alcance o efectividad del humor está relacionado con el grado en el que los participantes comparten su pasado social.

Asimismo, esta importancia por el lugar que ocupa el sujeto en el momento humorístico fue ampliamente desarrollada en las últimas décadas, en el marco del análisis del humor verbal. La Teoría Semántica del Humor basada en la Escritura (*SSTH*, por sus siglas en inglés)¹³, enunciada por Victor Raskin en 1985, fue la primera teoría lingüística acerca de este tema y se apoya en la noción de *script*¹⁴. Esta teoría supone que el texto del chiste es total o parcialmente compatible con dos *scripts* y que estos son opuestos en algún sentido. El remate desencadena el pasaje de un *script* a otro haciendo que el oyente se retracte y advierta que una interpretación diferente era posible desde el comienzo (Carrell 2008: 314).

⁹ *The joke employs a series of co-occurrent coincidences which turn out to be organizationally crucial* (Mulkey 1988: 15).

¹⁰ [...] *The joke's structure tends to cover over these implausibilities* (Mulkey 1988: 15-16).

¹¹ [...] *Standardized jokes can operate outside the assumptions and expectations of ordinary, serious discourse. Such jokes create their own framework of expectation in relation to which humorous incongruity is fashioned* (Mulkey 1988: 19).

¹² [...] *The laughable borrows its special quality from some persons or group of persons who happen to laugh at it* (Carrell 2008: 304).

¹³ *Script-based semantic theory of humor* (SSTH).

¹⁴ He decidido no traducir este término porque su traducción puede generar ambigüedad. Como definición operativa del término, puede entenderse como un texto que consta de varias instrucciones que deben seguir quienes forman parte de una obra de teatro, cine o programa de televisión.

A propósito de la revisión de la teoría del humor, tiempo después surgió una nueva propuesta desarrollada por el propio Raskin y su discípulo Salvatore Attardo, que denominaron “Teoría General del Humor Verbal” (*GTVH*)¹⁵. Esta ha sido una influencia muy importante en los estudios lingüísticos actuales acerca del humor (Rutter 1997). En la nueva formulación, los autores proponen el concepto de “recurso de conocimiento” (*knowledge resource*, KR) para dar cuenta de los mecanismos puestos en juego por quienes participan en la enunciación de un chiste verbal (*teller* y *hearer*). Reconocen, entonces, seis tipos de recursos de conocimiento que permiten desglosar el chiste: el lenguaje, la estrategia narrativa, el objetivo, la situación (que incluye a la audiencia), el mecanismo lógico y el *script* de oposición. Los recursos conforman un conjunto de opciones necesarias que utiliza el relator –*teller*– en el chiste. A su vez, una propuesta acerca de la conceptualización del humor en el marco de los estudios lingüísticos, superadora de la Teoría General del Humor Verbal, fue la de Amy Carrell (2008). Según esta autora, si tratáramos de explicar el humor a partir de los tres elementos intervinientes –el sujeto que formula el chiste, el texto del chiste y el sujeto que lo recibe–, se podrían establecer relaciones diferentes entre los elementos según la teoría filosófica acerca del humor que se adopte¹⁶. Expone, por tanto, una nueva línea teórica del humor verbal basada en la audiencia. La autora sostiene que no existe un objeto que sea inherentemente humorístico o gracioso, sino que el humor se constituye en el momento en el que participan el sujeto que lleva adelante el chiste (*the joke teller*), el chiste mismo (*the joke text*) y la audiencia (*audience*); todos juntos logran una situación particular que contribuye a que cada uno de los tres elementos compongan ese evento (Carrell 2008).

Una referencia más reciente es la de Don L. F. Nilsen y Alleen Pace Nilsen (2019), estos autores exploran cómo el humor puede ser explicado a lo largo de numerosas subdisciplinas de la lingüística. Apelan así a ejemplos de juegos del lenguaje y chistes en un contexto amplio de la vida cotidiana, entre los que se encuentran la comedia, la escritura creativa, la ciencia, el periodismo, la política, los negocios, el *marketing* y el arte. Su estudio incluye, en primer lugar, los rasgos del humor, tales como la ambigüedad, la

¹⁵ La sigla corresponde al nombre en inglés: *General Theory of Verbal Humor*.

¹⁶ Recordemos que las posiciones que adoptaron los filósofos respecto del humor han sido enmarcadas en tres teorías: la de la superioridad, la de la incongruencia y la del alivio. La primera perspectiva está enraizada en la conciencia de superioridad del sujeto respecto del objeto humorístico (Monro 2005). La segunda ha sido la teoría más desarrollada y la que ha tenido mayor aceptación por parte de los filósofos de Occidente. Esta teoría localiza el humor en alguna incongruencia presentada o percibida en algún elemento. De hecho, el elemento humorístico puede ser incongruente en sí mismo o serlo respecto de algún otro objeto, o puede implicar o contener incongruencia (Bergson 2003 [1900]; Berger 1998 y Smuts 2009). La tercera localiza la esencia de lo humorístico en el alivio de energía psíquica o la liberación de energía mental acumulada. Los teóricos que adscriben a esta teoría ofrecen una explicación de las estructuras esenciales y de los procesos psicológicos que provocan la risa, más que una definición del humor (Levinson 1998; Spencer 1860 y Freud 1988 [1905]). Así, la teoría de la superioridad caracteriza las actitudes del que produce el chiste y el objetivo del texto del chiste, dejando de lado a la audiencia. La teoría del alivio o la liberación, por su parte, enfatiza la acción catalizadora del chiste para la liberación de energía o el alivio de constricciones psíquicas. El humor, según Carrell, debe ser inherente al texto del chiste y, de esa manera, debe ser presentado a la audiencia. Si esta última experimenta algún alivio o liberación, el chiste ha sido exitoso; si no, ha fallado (Carrell 2008). En cambio, la teoría de la incongruencia se preocupa por el estímulo al que se refiere el texto del chiste. Es decir, el humor se ubica en la incongruencia misma y la audiencia es quien la identifica, percibe y resuelve, y como resultado halla el humor inherente a esta. La explicación acerca de la naturaleza del humor supone, entonces, entenderlo como parte del texto y, al mismo tiempo, concebir a la audiencia como la encargada de resolver esa incongruencia (Carrell 2008).

exageración, la atenuación, la hostilidad, la incongruencia, la ironía y la sorpresa. En segundo lugar, se destacan las funciones del humor, como por ejemplo, entretener, fastidiar, poner a prueba límites, establecer superioridad y ganar control. En tercer lugar, el trabajo se refiere a los temas del humor, entre los que mencionan la etnicidad, el género, las inclinaciones políticas, las creencias religiosas y la sexualidad.

Por último, una mención importante se refiere a los estudios del humor en Argentina. Existe una bibliografía extensa acerca de prensa satírica y humor gráfico (tales como Malosetti Costa y Gené 2013, Cosse 2014, Burkart 2017, Gandolfo 2013 y 2014, entre otros). Sin embargo, los abordajes de estos trabajos están orientados desde un punto de vista principalmente visual y están dedicados a revistas en las que primó el humor gráfico, la historieta y las imágenes cómicas. En cambio, en la revista *Folklore* el foco era musical.

EL HUMOR COMO HERRAMIENTA CRÍTICA

A partir de lo expuesto hasta aquí, identificar la estructura del chiste es fundamental para comprender cuáles son los elementos en juego y diferenciar un discurso humorístico de uno serio. En el caso estudiado, uno de los ejemplos de los chistes de Lagos es el siguiente:

[...] este disco es un primer volumen de una serie donde irán apareciendo otras zambas. Habrás notado que la placa tiene 30 centímetros de diámetro, y que si quisieran ubicar todas las zambas necesarias tal vez hubieran necesitado un diámetro no menor de 9 metros. Saldría muy caro un tocadiscos para ese tamaño. Sería como hacer girar la Plaza de la República y usar el Obelisco de púa (Lagos 1968e: 18).

Extrapolando la explicación de Sacks a este ejemplo, la estructura del chiste está compuesta por una parte que hace referencia al funcionamiento y las características de un tocadiscos (para poder reproducirse, el disco se coloca en ese dispositivo en el cual el brazo con una púa en su extremo recorre el surco del disco y así las vibraciones de la aguja transmiten una onda eléctrica que se transforma en señal sonora), y otra parte que remite a uno de los monumentos históricos, ícono de la ciudad de Buenos Aires en Argentina. La interpretación del chiste requiere asociar ambas partes (en particular, las dimensiones de lo que se está comparando) para comprender la cantidad de obras musicales a la que hace referencia el personaje. Como me referí más arriba, la solución no está en el chiste mismo sino en la interpretación del receptor. La burla planteada por Lagos, entonces, apuntaba a un lector de la revista, asiduo consumidor de discos que conocía a la perfección el funcionamiento del aparato y era capaz de reconocer el monumento en cuestión.

Esta descripción minuciosa permite comprender que la historia que conformaba Lagos para introducir sus críticas apelaba a varias co-ocurrencias que no formaban parte del mundo del folclore, aunque esa inverosimilitud no fuera una limitación. Por ejemplo, en aquellos años en Argentina aparecía en televisión una famosa cocinera, Petrona C. de Gandulfo, cuya referencia era necesaria para que el público interpretara la solución del remate en el siguiente chiste:

–No me apure si me quiere sacar bueno –me defendí–. [Miguel] Saravia está en pleno proceso de evolución, de gestación de algo que quiere conseguir. Es como en los platos de cocina complicados. Muchos ingredientes se ponen en la olla y puede resultar un manjar o un engendro incomible. –Vendría a ser algo así como doña Petrona C. de Saravia [sentenció] Josepedro] (Lagos 1968a: 20).

De esta manera, el chiste se basaba en dos *scripts* distintos, uno que incluía la crítica hacia un músico que entonces se acercaba al jazz y a la *bossa nova*¹⁷ y se alejaba del folclore, y otro que apelaba a un personaje del momento con una reconocida trayectoria en los medios de comunicación.

En los chistes que Lagos incluía en sus críticas musicales, ese pasado social común era un elemento fundamental para comprender las comparaciones o los remates que proponía. Aun cuando la revista repasaba todas las actividades de la música folclórica a lo largo y ancho del país, el lugar desde el que escribía Lagos era el de un personaje de Buenos Aires, cuyas referencias se limitaban casi exclusivamente a ese entorno.

Entre los recursos que usaba Lagos en sus chistes se advierten diversas figuras retóricas que no están exentas de un sentido humorístico. Este se construye precisamente siguiendo la secuencia tripartita señalada. Tal es el caso de la descripción de este personaje empleando, por ejemplo, una animalización:

Por eso no pude menos que reírme cuando, al escuchar los primeros compases, se levantó de pronto y entró a arrugar la alfombra, sintiéndose malambista de apuro. Tenía la misma elegancia y agilidad de un oso hormiguero. Se ofuscó con mis risas (Lagos 1967e: 14).

Dos ejemplos de figuras retóricas con una impronta humorística se encuentran en, primeramente, la siguiente reificación: “cualquier bailarín tendrá en este disco un apoyo firme para bailar, con la justa velocidad que corresponde a cada danza, cosa de no convertirse en una remachadora hidráulica para poder seguir zapateando una chacarera”, cuando se remite a la importancia de la acentuación rítmica (Lagos 1967e: 14); y, seguidamente, la sinestesia: “entró a arrugar la alfombra”, para referirse al baile del malambo mal ejecutado (Lagos 1967e: 14). Los chistes también incorporaban personajes bíblicos: “Fue una de esas noches en que llovía como para que no resultara sorpresa alguna ver pasar el Arca de Noé” (Lagos 1968d: 23).

Para los objetivos de este trabajo, los seis recursos de conocimiento propuestos por Raskin y Attardo (en Carrell 2008) permiten analizar, en particular, la tercera nota de Lagos publicada en el N° 151 de *Folklore* a propósito de su sexto aniversario. No se trataba de una crítica de discos sino de un cuento con el título de “Historia de un éxito o ‘La bordona fatal’”. El copete anticipaba: “Esto que van a leer no es cierto o al menos, no siempre. [...] cosas como las que se cuentan aquí satíricamente, alguna vez sucedieron, cuando una canción trepa hasta las más altas cumbres de popularidad...” (Lagos 1967c: 41).

Consistía, pues, en la historia de Jaime “El urpila” Pluff, un empleado bancario que una mañana, mientras se aseaba, “había compuesto” una zamba –uno de los géneros musicales característicos del folclore argentino– y a partir de allí comenzaba un camino sinuoso para poder convertirla en éxito.

El relato incluía las transformaciones que la obra atravesaba: los pasos en la composición (“Faltaba la introducción, es verdad, pero total como nadie toca la introducción que hace el autor, no importaría demasiado ese detalle” [Lagos 1967c: 40]; la preocupación por el título (“La zamba se iba a llamar ‘La bordona fatal’” [1967c: 40]); las vicisitudes para

¹⁷ Dice el propio Saraviva. “Descubro algo que estaba en mí. Se dio así, no lo busqué. El gran hallazgo lo hago con Joao Gilberto, que me impactó muchísimo. Esto no fue bien visto por algunos que me comenzaron a considerar como un desertor, como alguien que deformaba el folclore. Yo me sentía fiel a las raíces pero pensaba que no se podía embalsamar el folclore, transformarlo en una cáscara superficialmente atractiva para el espectáculo, para el consumo. Yo me propuse enriquecer, sin desvirtuar, adaptarme al mundo que vivía, a permanecer pero desde el cambio”. Recuperado de: <http://www.portaldesalta.gov.ar/misaravia.html> [acceso: 15 de agosto de 2020]

editar su zamba en la editorial (“...gustó, pero le propusieron algunos cambios, que el autor concedió despojándose de todo orgullo. No era cuestión de que no le editaran su obra, por empeñarse en defender una frasecita o unas notas” [1967c: 40]); los problemas para hacer una grabación (“...lo mejor era que el mismo autor se pagara una grabación de prueba, como tarjeta de visita” [1967c: 40]); la crítica a los músicos (“Allí estaban Los Limítrofes, ensayando su zamba. Nunca los había visto de traje, sin ponchos, botas o corraleras. Tan sencillos, cariñosos”. [...] No es que tuvieran realmente la intención de enmendarle la plana, sino que se acordaban bien por haberla aprendido de oído, y como no sabían música...” [1967c: 41]); el momento de la difusión (“...después de que en una radio le pidieron \$ 500 por cada vez que la zamba “tuviera contacto con el éter”, como acostumbraba a decir uno de los disc-jockeys folklóricos entrevistados” [1967c: 41]), y cómo promocionarla (Un promotor artístico [...] no le cobraría nada, salvo que, debido al entusiasmo que la zamba le despertaba, lo mejor sería que la firmaran juntos: “en la bordona fatal, de Jaime Pluff y Gangster Pistoletti” [1967c: 41]). Finalmente, la obra se convertía en un éxito, pero el protagonista recibía solo un peso por su obra.

Teniendo en cuenta los recursos de conocimiento arriba mencionados, es posible identificar en esta historia esos elementos que la convertían en una situación humorística. Con un uso del lenguaje coloquial de aquella época, Lagos desarrolló la historia considerando todos los actores que intervenían en ese proceso: su protagonista, la casa editorial, los músicos que interpretaban la obra, los técnicos de un estudio de grabación, los empleados de una sociedad de derechos de autor, promotores, locutores radiales, participantes de peñas. Como parte de la revista especializada en música folclórica, en su número aniversario, el objetivo del autor era dar cuenta de ese proceso que para muchos de los lectores era una incógnita y revelaba dificultades, atropellos, limitaciones, arbitrariedades y estafas. A Lagos ser parte de ese mundo, como músico, crítico y compositor, le brindaba verosimilitud y, al mismo tiempo, la complicidad necesaria con su audiencia. La condición humorística de esa historia remitía a esas relaciones de tensión y disputa que se mencionaron respecto de la música folclórica. En cuanto a esas relaciones Díaz afirma:

[...] en la medida en que el campo [del folclore] se constituyó en relación con el circuito de producción y consumo, la relación misma con los empresarios, los medios y las grabadoras es una relación de competencia, de luchas de intereses que contribuye a determinar el lugar relativo de cada quien (Díaz 2009: 72).

En este sentido, Lagos incorporaba esas negociaciones, consensos e intereses ofreciendo una historia risible acerca de la posibilidad de convertir una obra musical en un éxito sin abandonar una mirada crítica.

Además, con el marco propuesto por Carrell (2008), según el cual en el evento humorístico participan el sujeto que lleva adelante el chiste, el chiste mismo y la audiencia, el cuento de Lagos “La bordona fatal” se constituía como un evento humorístico que requería la participación también de su audiencia. Para ello, los lectores, además, debían reconocer personajes que aparecían en el relato y que remitían casi en su totalidad a personalidades del ámbito folclórico de la época. Ya fuera a modo de homenaje o simplemente como chanza, un lector avezado en la temática podía advertir que cuando se hacía referencia al músico Hernando Figueroa Duques, se trataba del cantante y compositor Hernán Figueroa Reyes; y a un poeta de Trenque Lauquen, autor de *Langüedeces pampeanas*, se refería, probablemente, a *Aguafuertes porteñas* de Roberto Arlt; cuando mencionaba Los gritos grises se trataba del grupo Las voces blancas; los Wawan-Hua por los Huanca Hua; los grupos Los Limítrofes y el Grupo Consonante Argentino consistían en versiones modificadas de Los Fronterizos y del Grupo Vocal Argentino, respectivamente; nombraba el estudio de grabación Magnetic

por el famoso estudio Ion; aludía a la cantante Mariana Farías Gordas en lugar de Marian Farías Gómez; y Tronquito Ortega, versión de Palito Ortega; nombraba el Festival Nacional Folklórico de Piedrín en lugar del emblemático Festival Nacional de Folclore de Cosquín; y la sigla SADAIC desglosada como Sociedad Anónima Deudora de Autores Incobrables Conocidos, en lugar de la verdadera Sociedad Argentina de Autores y Compositores. Todos estos personajes, lugares e instituciones necesitaban, como dicen los teóricos del humor, de un marco de referencia y una competencia por parte del lector. No eran risibles en sí mismos. En este sentido, un lector asiduo de la revista seguramente conocería todos esos datos. El guiño que Lagos anticipaba en el copete abonaba al evento humorístico: “Toda coincidencia con personajes reales, es humorísticamente deliberada” (Lagos 1967c: 41).

La figura de Lagos como crítico musical también fue incorporada a esa historia ficticia con Josepedro en varias oportunidades y con ello, nuevamente, marcaba distancia de la oralidad apócrifa que mantenía con su amigo mientras le otorgaba valor a la revista:

El problema estaba ahora en el 22 vertical, siete letras: “Animal cuadrúpedo extendido por todo el hombre, de extraordinaria tozudez”. Todas las palabras posibles tenían menos de siete letras. Como para mejorar las relaciones con mi amigo, decidí consultarle, con aire de benevolencia, como si le estuviera haciendo un favor. Debí preveerlo [sic]. Rápidamente, con una torva sonrisa, contestó [Josepedro]:
–Crítico (Lagos 1968i: 42).

A la gente no le interesa saber lo que yo siento sino lo que pienso. [...] La gente compra “Folclore” para leer informaciones, comentarios, críticas, y no estados de ánimo de nadie (Lagos 1967e: 20).

En definitiva, Lagos empleaba el humor en su columna como una herramienta crítica, al tiempo que la selección de discos que comentaba fue conformando un canon alternativo, que proponía cambios y renovaciones del folclore imperante. Como se dijo, existía una tensión entre músicos consagrados y otros cuya propuesta estética se alejaba de las fórmulas más tradicionales. En las críticas de Lagos esa tensión se hacía evidente:

[Acerca de Carmen Guzmán] Todo es música popular argentina. Y como se han documentado algunos tangos viejos de autor anónimo, se están dando los primeros pasos para la **folklorización del tango** (Lagos 1967b: 20).

[Anastasio Quiroga] se trata de un verdadero artista. Toma los elementos de más **pura raíz folklórica**, los que ha mamado con la cara apoyada en la tierra, y los vierte con insolente sencillez. [...] Me pareció que era inadmisibile que el público no supiera que este disco existe, que quizá muchos oyentes de buena fe creyeran que lo que escuchan a diario por los autotitulados folkloristas, es la verdad. [...] Folclore químicamente puro (Lagos 1967d: 24).

[...] el LP de Los Andariegos es muy moderno, de lo más moderno que se haya hecho vocalmente con material de **procedencia folklórica**. [...] Por de pronto, admirable la forma en que tratan la armonía moderna (Lagos 1967d: 24).

La mezcla confunde. Sabes muy bien que no soy un purista, pero creo que, tratándose de **músicas de proyección folklórica**, no es conveniente misturar procedencias diferentes, pues no siempre se benefician mutuamente. [...] resulta evidente que [Rodolfo Mederos y Oscar Matus] tienen muchas ganas de hacer cosas nuevas (Lagos 1967e: 14).

[Miguel Saravia] Cada vez disminuyen más sus contactos con lo que tenía de **proyección folklórica**, para irse convirtiendo en una especie de trovador de Buenos Aires, un juglar actual (Lagos 1968a: 20).

[...] Mercedes [Sosa] está cantando mejor que nunca y eligió un repertorio interesante, donde figuran varias canciones desconocidas para el público habitual. [...] Seguí capturado por la personalidad de Mercedes Sosa, por su garra, su afinación, su aporte de vitalidad a la **proyección folklórica** (Lagos 1968b: 20).

Porque vaya si era insólito que en pleno reducto del cancionero piloso [en referencia a una disquería del centro de Buenos Aires] se escuchara algo argentino especialmente folklórico y además tradicional [el disco *La zamba* de Ariel Ramírez]. [...] por el hecho singular de que en plena calle se oyera **música nativa**, en esta época en que los programas argentinos de radio parecen diagramados por el Foreign Office u organismos similares, al punto que encontrar nuestra música a parejo nivel de difusión con la extranjera era más difícil que arar en triciclo (Lagos 1968e: 18).

Los Andariegos están en la línea armónica más avanzada entre los conjuntos de **proyección folklórica** (Lagos 1968k: 13).

Su empeño [el de Víctor Heredia] en no elegir los **temas de moda** para su repertorio, por buscar cosas que tengan contenido... (Lagos 1968k: 13)¹⁸.

Como se señaló en un apartado anterior, en aquella época estaba presente el problema por definir qué era folclore y qué no lo era. Una lectura holística de los números de la revista revela que los académicos, los músicos, los programadores de radio y los periodistas especializados hurgaban en las “esencias” para tratar de identificar cuáles eran las músicas que reflejaban lo autóctono, rural, incontaminado de modernidad y propio de la tradición. Es por ello que las músicas que reseñaba Lagos eran denominadas “proyección folclórica”¹⁹. A diferencia del folclore tradicional, las músicas de proyección apelaban a recursos compositivos propios de otros géneros musicales e incorporaban instrumentos asociados a otras músicas.

Asimismo, la constitución de ese repertorio alternativo al que se dedicaba el crítico incluía comentarios acerca de discos con versiones más modernas y novedosas del folclore tradicional, como se ve en el siguiente ejemplo:

[“La vieja” en el disco de Marian Farías Gómez] es una versión fuera de serie, aunque tal vez ciertos santiagueños refractarios a toda modificación de la apariencia telúrica, sufrirán enérgicos cólicos hepáticos, con bilis y todo, cuando la oigan (Lagos 1967g: 14).

Una digresión que surge de este comentario es la recurrencia de Lagos en sus críticas a referencias localistas, metáforas e imágenes de otros contextos. En este caso, los “santiagueños” en cuestión remiten a los ciudadanos de la provincia de Santiago del Estero en Argentina, en la que era habitual la ejecución de folclore; en particular, se la conocía como la provincia en la que había nacido la chacarera.

Retomando el tema del repertorio, Lagos no solo legitimó músicas de proyección que surgían como respuesta al folclore imperante, sino también dio visibilidad a discos vinculados a la investigación documental –como las compilaciones de Leda Valladares– u otros con objetivos didácticos. Estos son los casos de:

[*Danzas tradicionales* de Alberto Ocampo] es un disco que merece apoyo, por su contenido, seriamente didáctico, y por su realización, medida y sin pretensiones sinfónicas (Lagos 1967e: 14).

¹⁸ Los resaltados son míos.

¹⁹ Para una ampliación del debate terminológico-conceptual acerca del folclore musical y la proyección folclórica, ver Guerrero (2014).

–Es una pena que no se editen más discos folklóricos de tipo cultural [en referencia a *Documental folklórico de Salta Volumen IV*, recopilado por Leda Valladares] [...] No deberían preocuparse tanto por vender muchas unidades como por el hecho de que se enfoque un plan orgánico de registro auténticamente folklórico. Tu revista debería...

–No es “mi” revista –aclaré–. Sólo escribo la página de discos.

–No interesa. Ustedes tienen la obligación de ocuparse de cosas así, en vez de tantas notas dedicadas a mediocres que ni saben lo que están haciendo. El público conoce más a muchos que entraron al folklore por la ventana, en vez de aquellos gracias a los cuales se construyeron los cimientos (Lagos 1968c: 23).

Las referencias a discos de este tipo en otras notas de la revista *Folklore* estaban prácticamente ausentes y es probable que ello pesara en la decisión de Lagos.

Por último, esa reivindicación de la revista *Folklore*, que era, como se dijo, emblemática y la de mayor tirada en la difusión del folclore argentino, se conseguía con una estrategia metadiscursiva. En el número 160, Lagos reprodujo su encuentro con Josepedro en el que este le recriminaba su crítica a un disco de Julia Elena Dávalos. Como si se tratara de una ucronía, la nota de Lagos cuenta que Josepedro leyó parte de la reseña en cuestión y le pidió explicaciones porque no estaba de acuerdo con lo que ahí se decía:

Se acomodó los anteojos y leyó en voz alta, con un dejo de asco: “Julia Elena Dávalos no controla su voz, probablemente por falta de estudio vocal, en pasajes donde convendría que lo hiciera, como en ciertos finales de frase, en los que se advierte un *fiatto* deficiente o en otros, de afinación indecisa”. Dejó de leer y me miró fijo, como esperando mis disculpas, mientras carraspeaba con severidad.

–Ah, es mi comentario sobre el disco de Julia Elena; ya sé: no estás de acuerdo, me parece notar lo en tus pícaros ojillos –contesté, tratando de hacerme el gracioso para aliviar la tensión. Pero mi amigo no estaba en absoluto dispuesto a ejercitar su sentido del humor (Lagos 1968d: 20).

La publicación de la crítica era ese mismo relato enmarcado, en el que se proyectaba el texto para interactuar con sus lectores. Este mismo artificio de incluir la revista y lo que en ella se publicaba como parte de su ficción fue empleado en más de una oportunidad:

Era una de esas tardes muy frías de los primeros días de julio, y ya estaba en venta en los quioscos, como todo el mundo sabe y ocurre puntualmente al principio de cada mes, la revista FOLKLORE. Josepedro González Folk, mi inevitable amigo, se quedó parado mirando la tapa, con la foto de José Larralde. [Hace referencia a la verdadera tapa del número en que sale esta nota] (Lagos 1968f: 24).

Invocar el nombre de la revista abonaba credibilidad al juego cómplice planteado por Lagos con sus lectores, ya que, de algún modo y como dicen los teóricos del humor, en el chiste aparecen coincidencias co-ocurrentes y su estructura tiende a cubrir las inverosimilitudes.

La última nota, publicada el 5 de diciembre de 1968, no incluía la crítica de ningún disco. En el copete se informaba que Eduardo Lagos había decidido dejar, por cuestiones profesionales, la sección en la que siempre ofreció “chispeantes y eruditos comentarios” (Lagos 1968k: 34). Luego, se transcribía una carta de Juan González, padre de Josepedro y asiduo lector de la revista, en la que le explicaba al director de *Folklore* que su hijo sería trasladado a otra sucursal de la compañía en la que trabajaba y ya no estaría en Buenos Aires, de manera que no podría mantener el vínculo con el crítico de la revista. Era por esta razón y porque estaba convencido de que el crítico nunca había tenido la competencia suficiente para ese cargo, sino que siempre le había consultado la opinión a su hijo, le pedía que convocara a otro con criterio propio, por el bien de los lectores.

El paso de Lagos por la revista *Folklore* visibilizó un repertorio que, en constante tensión con el folclore imperante, prácticamente no tenía otro espacio dentro de la revista. Tal vez el carácter de “padre de la música de proyección folclórica” le permitía su legitimación.

A MODO DE CONCLUSIÓN

En la historia del folclore musical argentino, la revista *Folklore* se constituyó, durante su primera década coincidente con el fenómeno del *boom*, en una publicación especializada de esta música. Con una tirada quincenal en esa primera etapa, ofrecía a sus lectores un espacio en el que se encontraban las noticias referidas a las presentaciones y giras que los músicos realizaban en circuitos de peñas, clubes y festivales, las reseñas de discos y libros editados, la publicidad de casas de músicas que vendían instrumentos y de los programas de radio y televisión dedicados a esta música y la transcripción de cancioneros de folclore. Con todo esto, la línea editorial de la revista asumía un posicionamiento frente a sus lectores, en el que imperaban los grupos más taquilleros con un repertorio asociado al tradicionalismo y el mundo rural. En cambio, la columna de Eduardo Lagos en esta revista dio lugar a voces alternativas, poco difundidas y que planteaban novedad frente a formatos estandarizados, con instrumentaciones y arreglos originales.

Para poder incluir un repertorio alternativo, Lagos apeló al humor como estrategia crítica y construyó un espacio de legitimidad a otras opciones frente al folclore imperante. Por un lado, la construcción de un personaje ficticio, con quien el crítico dialogaba, permitía desplazar la autoridad de quien emitía los juicios más sensibles de los discos hacia alguien menos instruido; al tiempo que relativizaba el lugar de crítico de Lagos, que también formaba parte de ese mundo como pianista y compositor y era amigo de los músicos reseñados. Así, Lagos pudo ser tajante y severo con algunos grupos y músicos, y admirador y adulator con otros. La elección de un registro humorístico, en una revista que no tenía el humor como contenido, matizaba las críticas más negativas. En síntesis, la reconstrucción de esas situaciones imaginarias entre los amigos también daba luz a un repertorio alternativo de músicas que no tenían cabida en otros espacios de la revista.

Los chistes que incluían esas historias fueron contruidos de acuerdo con mecanismos en los que se usaba el lenguaje de aquella época y la estrategia narrativa generaba credulidad para un consumidor de folclore. En este sentido, Lagos remedaba una situación cotidiana que podía ser compartida por sus lectores. Creaba verosimilitud en sus historias nutriéndose del contexto que el contenido de la propia revista le brindaba. De allí que los *scripts* que empleaba en sus chistes no salían del mundo al que hacía referencia, por lo que el pasado social común permitía que los chistes llegaran a interpretarse.

En un mundo vinculado con el tradicionalismo, las costumbres, la identidad nacional y la negativa a ciertos cambios, durante los dos años en los que se publicaron sus críticas en *Folklore*, el ingenio de Lagos fue alterar el registro de su discurso para dar difusión a discos de escasa visibilidad y generar un espacio para músicos que no eran considerados por la línea editorial de la revista, debido a que no participaban asiduamente de los espectáculos que allí se promocionaban y reseñaban. Por ello, la opinión crítica de Lagos, aunque risible, se transformaba en una cosa seria.

BIBLIOGRAFÍA

BERGER, PETER

1998 *Risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*. Barcelona: Kairós.

BERGSON, HENRI

2003 [1900] *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Buenos Aires: Losada.

BURKART, MARA

2017 *De Satiricón a Humor. Risa, cultura y política en los años setenta*. Buenos Aires: Miño y Dávila.

CARRELL, AMY

2008 "Historical Views of Humor", *The Primer of Humor Research*. Víctor Raskin (editor). Berlín: Mouton de Gruyter, pp. 303-332.

CHAMOSA, OSCAR

2012 *Breve historia del folclore argentino. 1920-1970: Identidad, política y nación*. Buenos Aires: Edhasa.

COSSE, ISABELLA

2014 *Mafalda: historia social y política*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

DÍAZ, CLAUDIO

2009 *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folclore argentino*. Córdoba: Ediciones Recovecos.

DUPEY, ANA MARÍA

2019 "Políticas de la identidad, lógicas de la diversidad y folclore", *Recial*, X/16, pp. 1-12.

FÉMINIS, PATRICIO

2017 "Raíces de vanguardia. Testimonios de la música popular del Siglo XXI". Tesis de Maestría en Periodismo. Universidad de San Andrés/Grupo Clarín.

FREUD, SIGMUND

1988 [1905] "El chiste y su relación con el inconsciente", *Obras completas. Volumen 5 (Ensayos XXI a XXV)*. Barcelona: Ediciones Orbis, S.A., pp. 1029-1167.

GANDOLFO, AMADEO

2013 "Tía Vicenta, entre Frondizi y Onganía (1957-1966)", *Caiana*, 2 (agosto), pp. 1-14.2014 "Entre la política y el oficio: los dibujantes de la revista *Primera Plana* (1962-1969)", *Revista Contemporánea*, IV/4, vol. 2, pp. 1-32.

GRAVANO, ARIEL

1985 *El silencio y la porfía*. Buenos Aires: Corregidor.

GUERRERO, JULIANA

2013 "Música y humor en la obra de Les Luthiers (1967-2012)". Tesis de doctorado. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina.

2014 "Medio siglo de ambigüedad: el problema terminológico-conceptual de la 'música de proyección folclórica' argentina", *Runa*, XXXV/2, pp. 51-66.2015 "La emergencia de la 'música de proyección folclórica' en el debate sobre el estilo musical", *Música e investigación. Revista del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"*, 22, pp. 55-75.2016 "La 'música de proyección folclórica' en Buenos Aires: una disquisición sobre la escena musical", *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, XI/2, pp. 185-199.2017 "Las Folkloreishons de Lagos: un aporte para la encrucijada del jazz en América Latina", *Visões da América, Sonoridades da América. Atas do XII Congresso da Associação Internacional para el Estudio de la Música Popular Rama Latinoamericana*. Heloísa de A. Duarte Valente et al. (organizadores). São Paulo: Letra e Voz, pp. 356-361.

KARUSH, MATTHEW

2019 “Música y nación en la Argentina posperonista”, *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”*, tercera serie, 50 (enero-junio), pp. 198-222.

LAGOS, EDUARDO

1967a “Comentando discos”, *Folklore*, 149, p. 18.

1967b “Comentando discos”, *Folklore*, 150, p. 20

1967c “Historia de un éxito o ‘la borodona fatal’”, *Folklore*, 151, pp. 40-41.

1967d “Visto, oído, apreciado”, *Folklore*, 152, pp. 24-25.

1967e “Visto, oído, apreciado”, *Folklore*, 153, pp. 14-15.

1967f “Visto, oído, apreciado”, *Folklore*, 154, pp. 16-17.

1967g “Visto, oído, apreciado”, *Folklore*, 155, pp. 14-15.

1968a “Visto, oído, apreciado”, *Folklore*, 156, pp. 20-21.

1968b “Visto, oído, apreciado”, *Folklore*, 158, pp. 20-21.

1968c “Visto, oído, apreciado”, *Folklore*, 159, pp. 23-24.

1968d “Visto, oído, apreciado”, *Folklore*, 160, pp. 20-21.

1968e “Visto, oído, apreciado”, *Folklore*, 161, pp. 18-19.

1968f “Visto, oído, apreciado”, *Folklore*, 162, pp. 24-25.

1968g “Visto, oído, apreciado”, *Folklore*, 163, pp. 20-21.

1968h “Visto, oído, apreciado”, *Folklore*, 164, pp. 18-19.

1968i “Visto, oído, apreciado”, *Folklore*, 165, pp. 42-43.

1968j “Visto, oído, apreciado”, *Folklore*, 166, pp. 12-13.

1968k “Visto, oído, apreciado”, *Folklore*, 167, pp. 34-35.

LEVINSON, JERROLD

1998 “Humour”, *Routledge Encyclopedia of Philosophy*. 1a edición. Edward Craig (editor). Londres: Routledge.

MALOSETTI COSTA, LAURA Y MARCELA GENÉ

2013 *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*. Buenos Aires: Edhasa.

MONRO, DAVID HECTOR

2005 [1967] “Humor”, *Encyclopedia of Philosophy*. Donald Borchert (editor). Farmington Hills: MacMillan, pp. 514-518.

MULKAY, MICHAEL

1988 *On Humor. Its Nature and its Place in Modern Society*. Cambridge: Blackwell.

NILSEN, DON L. F. Y ALLEEN PACE NILSEN

2019 *The Language of Humor*. Cambridge: Cambridge University Press.

PARODI, JULIA

2019 “Folkloristas y folklorólogos: las estrategias de inclusión y exclusión en el discurso de la revista *Folklore* (1961-1981)”, *Racial*, X/10, pp. 1-24. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/racial/article/view/26993> [acceso: 15 de enero de 2020].

RUTTER, JASON

1997 “Stand-up as Interaction: Performance and Audience in Comedy Venues”. Tesis de doctorado, University of Salford, United Kingdom.

SMUTS, AARON

2009 "Humor", *The Internet Encyclopedia of Philosophy*. <http://www.iep.utm.edu/humor> [acceso: 15 de julio de 2011].

SPENCER, HERBERT

1860 "The Physiology of Laughter", *Macmillan's Magazine*, I, pp. 395-402.

VEGA, CARLOS

2010 *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

Integrando las Islas Malvinas al mapa musical y sonoro argentino. El período 1828-1833 como microcosmos de nuestra diversidad sociocultural
Integrating the Malvinas Islands to the Argentine musical and aural map. The period of 1828-1833 as a microcosm of our sociocultural diversity

por

Norberto Pablo Cirio
Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, Argentina
pcirio@fibertel.com.ar

Se analizan fuentes escritas acerca de prácticas musicales y sonoras ocurridas en las Islas Malvinas durante el período 1828-1833. La hipótesis que guía a este estudio es que el pueblo que creó el comandante Luis Vernet en Puerto Luis, cercana al centenar de habitantes, fue un microcosmos sociocultural de Buenos Aires, de donde dependía. Los testimonios indican que incluía gauchos, indígenas, africanos e inmigrantes europeos, quienes interactuaron con prácticas musicales y sonoras. Pese al avance de la musicología argentina, este territorio no ha sido tratado, por lo que lo analizado contribuye a completar nuestro mapa sonoro.

Palabras clave: Islas Malvinas, musicología histórica, música académica, música indígena, música afro, música de colectividades, música militar, prácticas sonoras, geopolítica, raza y nación.

The written sources of musical and sound practices that took place on the Malvinas Islands during the period 1828-1833 are analyzed. The hypothesis that guides this study is that the town that commander Luis Vernet created in Puerto Luis, with nearly a hundred inhabitants, represented a sociocultural microcosm of Buenos Aires, on which it depended. The testimonies indicate that it included gauchos, indigenous people, afros and european immigrants, who interacted with musical and aural practices. Despite the advance in Argentine musicology, this territory has not received attention, so what is analyzed here contributes to completing our sound map.

Keywords: Malvinas Islands, historical musicology, academic music, indigenous music, afro music, music of the communities, military music, sound practices, geopolitics, race and nation.

Un análisis ideológico del desarrollo de la musicología argentina acerca de la pertinencia de estudiar *todas* sus músicas se correlaciona a la asunción de que el país es multiétnico y pluricultural. Como, hasta hace poco, para los grupos hegemónicos en el poder ello era un problema para su proyecto nacionalista de la identidad, hasta entrado el siglo XX la narrativa musicológica fue capturada por ideas pseudocientíficas instrumentales, como el evolucionismo, al inferir que algunas culturas eran simples y sus músicas carentes de belleza y de forma. Su validación operó desde parámetros de la teoría musical europea (simetría,

desarrollo armónico, variación, etc.) imaginados universales por las metrópolis, posicionando a la “raza” blanca rectora mundial y embajadora del progreso. Así, se graduaron nuestras músicas, desnivelando aún más a su campo social, al entender a sus cultores por estereotipos, prejuicios e, incluso, negándoles contemporaneidad, como hizo Carlos Vega (1997: 5) al rotular “prehistóricos superiores” a los indígenas. El artículo de Irma Ruiz y María Mendizábal (1985) acerca del desarrollo disciplinar es la base de mi argumento: fueron sucesivos investigadores quienes ampliaron el campo de estudio, propiciando una comprensión cada vez más integral de nuestras músicas. Al seminal interés por la música académica, la indígena y la criolla, inaugurando el método etnográfico, Vega se centró en la criolla, popular o folclórica¹. En los sesenta el estudio de la indígena se hizo sistemático con Irma Ruiz y Jorge Novati, ampliándolo en los setenta al tango. Consolidado el campo de la música popular urbana en los noventa, se empezó a estudiar otros géneros que compartían ciertas características en su producción, circulación y consumo, rotulados bajo el genérico “música popular”. Para entonces otras músicas, como la contemporánea, la afroargentina y las de inmigrantes, comenzaron a cobrar relevancia en la agenda musicológica. Por esta razón, fue por ciertos investigadores que la disciplina amplió su campo, no sin reacción de quienes defienden el paradigma superado, como explica Thomas Kuhn (2006) acerca de las revoluciones científicas al cuestionar y hasta impugnar la “ciencia normal”.

Aquí abordo algunas de estas músicas incorporando a nuestro mapa musical y sonoro un territorio no estudiado en este aspecto, las Islas Malvinas, en el período 1828-1833, cuando la Confederación Argentina ejerció soberanía con los comandantes Luis Vernet (1829-1831), Juan Esteban Francisco Mestivier (1832) y José María Pinedo (1832-1833), cesando el 3 de enero de 1833 al usurparlas el Reino Unido. Mi hipótesis es que aquella sociedad constituyó un microcosmos sociocultural del Buenos Aires contemporáneo (desde donde se instrumentó) y ello fue concomitante a sus expresiones musicales y sonoras². Las fuentes principales son el fondo Vernet del AGN, del que destaco los diarios del hermano y esposa de Luis Vernet: el de Emilio Vernet, del 1 de enero de 1828 al 13 de febrero de 1831, y el de María Sáez, del 15 de julio de 1829 al 22 de diciembre de 1829 (AGN Sala X, 38-5-5)³, el diario de Robert Fitz Roy ([1839] 2016) y un libro de un inglés que visitó Puerto Luis⁴ en 1831 (anónimo 1832).

El común denominador de este análisis es la violencia, real y simbólica, que atravesó el período estudiado y la formación del canon musicológico del país respecto de lo que se entiende por música argentina. En efecto, si “la retórica musical del nacionalismo no funciona como un sistema de inclusión sino de selección y que, al menos en el momento de la emergencia, es más lo que excluye que lo que incluye” (Plesch 2008: 101), se entiende por qué las historias de las violencias son fragmentarias: de lado del victimario, por urdir las

¹ Términos equivalentes en su narrativa.

² Este texto es parte de una investigación más amplia de la música afroargentina iniciada en 1991. Centrado en los afromalvineros, la desarrollé en otro texto (Cirio 2018), por lo que este es su ampliación, de ahí que el lector disculpará ciertas repeticiones.

³ El diario de María tiene varias ediciones pero me valgo del manuscrito al advertir errores y omisiones. El de Emilio se publicó durante la redacción de este artículo (Gutiérrez 2021). Las citas respetan la ortografía original que, para economizar, muchas palabras se abreviaban con un punto antes de la última letra o sílaba (p.r = por; trágicam.te = trágicamente), quedando el lector advertido para su comprensión cabal.

⁴ La Comandancia de Vernet incluía la Isla de los Estados y las adyacentes a las Malvinas. Sin embargo, la población estable solo residía en varias localidades de la Isla Soledad, siendo la principal Puerto Luis (que también figura como Puerto San Luis, Puerto de la Soledad y Puerto de Nuestra Señora de la Soledad). Como todas las referencias son de esta, desconozco si hubo prácticas musicales y sonoras en las otras.

a conveniencia; de lado de la víctima, por el silencio (auto)impuesto ante el dolor del recuerdo, su minimización, incluso su exclusión en la historia. La resultante debe enmarcarse en los debates acerca de la construcción del relato histórico y los subalternizados en su capacidad de agencia. Para Elizabeth Jelin (2002) se asiste a cambios profundos por la entrada en juego de “nuevos” actores y la sensibilidad hacia grupos minorizados, sobre todo cuando se creían “extinguidos”, como los afroargentinos del tronco colonial⁵ (Andrews 1989; Cirio 2007, 2008, 2015a). Está en curso una transformación del sentido del pasado con una nueva historización de la memoria desde la polifonía discursiva. Como no se dialoga si no hay, al menos, dos actores con derecho a habla y disposición a escucha, la afirmación de Maurice Halbwachs (2011) sobre la relación entre las memorias individual y colectiva cobra valor apodíctico. Si –como dice– nunca estamos solos, pues todo lo recordado es intrínsecamente colectivo, no puede omitirse el carácter social del ser humano ni labrarse una historia satisfactoria para todos sin un intercambio entre las que están en pugna, como en el diferendo por la soberanía de las Islas Malvinas entre Argentina y el Reino Unido.

PROBLEMATIZANDO LAS PRÁCTICAS MUSICALES Y SONORAS

Para mi análisis es necesario problematizar la culturización del sonido. Esto va más allá de que sea humanamente producido, porque adjetivar a cualquier práctica sónica con uno u otro término no es inocente al darse contextos concretos, en este caso la Argentina de Luis Vernet enmarcada en el de Occidente. Este país atravesaba un importante proceso de desigualdad por la teoría “científica” más aceptada, el racismo, creación *ad hoc* del colonialismo metropolitano para legitimar su dominio ultramarino (Segato 2007, 2013, 2014). En ese contexto se tenía por práctica musical a las así entendidas por él (ej. tocar guitarra) y por sonora a las que no eran musicales, aunque compartieran características, como la afinación (ej. campanas) o no (ej. cañones). Lo dicho es etnocéntrico pero, introducida la variable racista y estando el evolucionismo consolidándose no solo como ciencia sino en el sentido común, no todo cuanto fuera audible era fácil de clasificar. Así se entiende por qué, en la única descripción del baile afromalvinero –por María Sáez–, el verbo “aular” para describir cuán “feo” le pareció es índice de su animalización. Como complemento de esa lógica sonocentrada es usual que en los dos diarios analizados se los citen con los genéricos “negro/a” y “moreno/a”, muestra del desinterés en su individuación. Aquella sociedad no estuvo exenta de violencia, tanto real (tener esclavizada a casi un tercio) y simbólica. Luis Vernet reemplazó los nombres nativos de doce afros varones por los de los meses y al resto con onomástica en español (que también debió ser *a fortiori*). De cara al ejercicio del poder, ello indica cómo lo social y lo sonoro se concatenan hacia su despersonalización. De hecho, como todas las fuentes respecto de las prácticas de afros fueron producidas por la clase hegemónica, se entiende la asimetría de significados. De los otros no blancos (charrúas y patagónicos) hay poca referencia. La calidad disímil de los documentos de aquella pluralidad sónica mengua la interpretación por fuera de la lógica eurocéntrica, de ahí que la bipartición entre prácticas musicales y sonoras obedezca a ella. Siguiendo la descolonialidad del poder (Segato 2014), procuro ampliarla a la del sonido en tanto estrategia de subversión de lo callado en la Historia para inhabilitar al colonialismo

⁵ En América los descendientes de africanos esclavizados hace al menos dos décadas debaten cómo autodefinirse, debido al racismo estructural que los cosificó “negros/as” y similares, fruto de la colonialidad del poder hispana por los cuadros de castas. En Argentina emplean varios que pueden entenderse sinónimos, como afroargentino/a, afrodescendiente y afroargentino/a del tronco colonial, con diverso grado de alcance y problematización (Frigerio y Lamborghini 2011, Cirio 2015a). Aquí me valgo alternativamente de estos tres y su apócope, afro, usual entre ellos y académicos.

en su voracidad por controlar al extraeuropeo apropiándose no solo de su futuro sino de su pasado. Crítica en tanto opción que pluraliza el mundo, aumenta las posibilidades y los actores sociales en detrimento de la regida por *una* lógica, con ideales tenidos por abstractos y atemporales (Mignolo 2014, Carballo y Mignolo 2014). Ello permite reconstruir y restituir “historias silenciadas, subjetividades reprimidas, lenguajes y conocimientos subalternizados por la idea de *totalidad* definida bajo el nombre de modernidad y racionalidad” (Segato 2014: 18) y ocurre porque, como la colonialidad es intrínseca a la modernidad, esta no existe sin aquella, procurando el *desprendimiento* de saberes para desmontar los mecanismos metropolitanos formativos del canon y su implicancia al modelar subjetividades. Esto lo plantea Walter Mignolo (2014) al colorear la razón en tanto Europa posicionó una lógica racializada a los colores que asignó a los pueblos, como negro para los sursaharianos, taxón intrínseco al nacimiento de la modernidad y, con él, a la teoría racista (Segato 2007), pues “la raza es una manifestación ‘visible’ en los cuerpos del orden geopolítico mundial, organizado por la colonialidad” (Segato 2013: 276).

Por su parte, entiendo por prácticas sonoras a las demás percepciones sónicas de las que hay testimonios por haber sido de algún modo relevantes, como el disparo de cañones en fiestas patrias, hurras, brindis, sollozos fúnebres, vocinglería lúdica o de riña y expresiones verbales de índole artística, lo que complementa aquel paisaje sonoro.

LA SOCIEDAD MALVINERA

Puerto Luis tuvo algo más de cien habitantes en su época de mayor operatividad, que fue con la comandancia de Luis Vernet, fluctuando por nacimientos, muertes, arribos y salidas. Para fundamentar que fue un microcosmos socioétnico que espejaba la sonoridad de la sociedad porteña contemporánea realizo una triple interpretación de la pertenencia de sus pobladores, considerando las dimensiones social, jurídica y étnica. El pueblo tenía cierta uniformidad respecto del trabajo, vital para su desarrollo. Si bien Luis Vernet y familia vivían en una casa con lujo, trabajaban a la par de colonos, gauchos y esclavizados (ver Figura 1). La comida abundaba, basada en la pesca, recolección de huevos de aves marinas y, sobre todo, el ganado vacuno que se hizo cimarrón al ser abandonado por los españoles que se retiraron de allí en 1811. Por el clima todo demandaba esfuerzo y la agricultura era difícil. Jurídicamente había población esclavizada (la mayoría de los afros), liberta (sus hijos nacidos allí) y libre (el resto). Esta, a su vez, se dividía en militar (entre quienes había extranjeros y, al menos, un afro) y civil, que era mayoría. Cerca de tres cuartas partes del total fue llevada por Luis Vernet y un cuarto por barcos circunstanciales.

La población afro se originó a iniciativa de Luis Vernet para impulsar su pueblo desde Carmen de Patagones, pues Buenos Aires estaba bloqueado por Brasil al estar en guerra. Los compró al traficante Fernando Máximo Alfaro y fueron 31 (19 hombres y 12 mujeres). Aunque a ella le dediqué un artículo (Cirio 2018), también interactuaron sonora y musicalmente con el resto de la población de Puerto Luis. Debido al auge de los actuales estudios afroamericanos lo enfatizo, porque los afrodescendientes aún están bastante invisibilizados.

Los indígenas fueron, al menos, dos de Patagonia y cinco charrúa, a los que Vernet llevó como peones. Hay poca información de ellos, pudiendo identificar a Calfuallan, “Aborigen de Río Negro”, y los charrúa que, de haber tenido solo nombres en español, se llamaban Luciano Flores, Manuel Godoy, Felipe Salazar, Manuel González y Marcos Laboree⁶.

⁶ Como no di con la fuente los cito como hicieron otros investigadores, aunque acerca del último hay disenso pues algunos dicen M. Latorre, F. Latorre, N. Latorre o Pascual Latorre, infiriendo que la fuente se dañó.

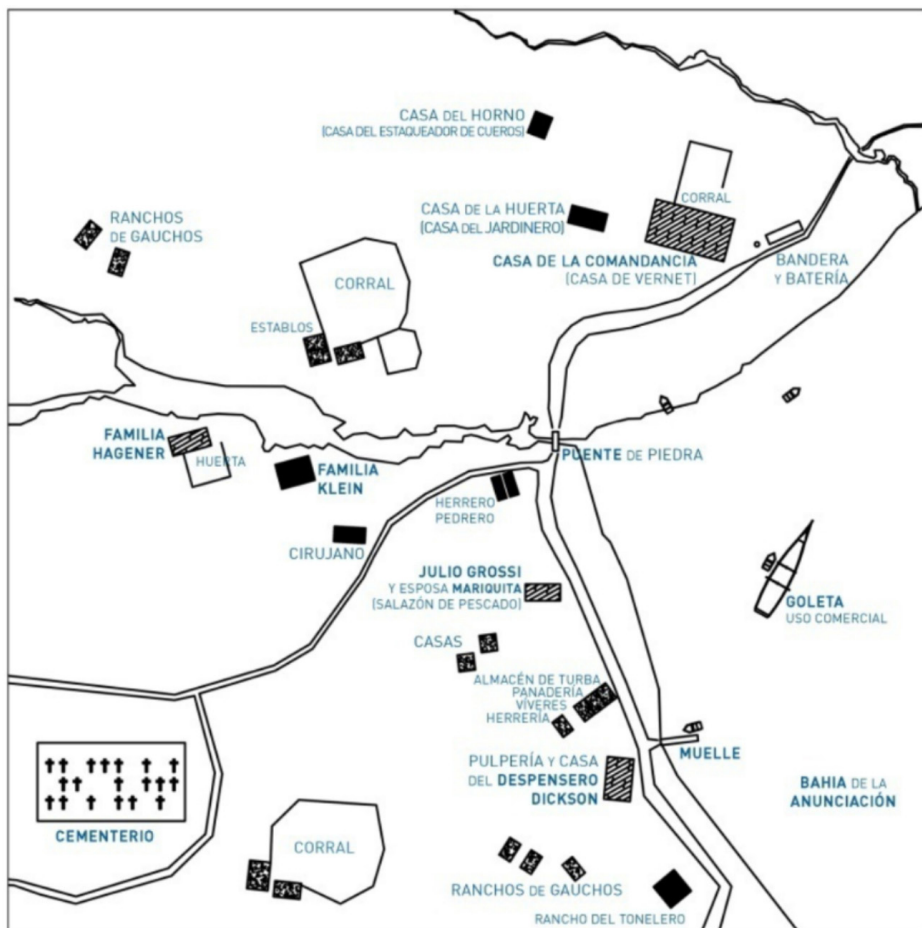


Figura 1. Mapa de Puerto Luis. Obsérvese el rancho del tonelero en su extremo sur, donde tenían ocasión los bailes. Fuente gentileza Museo Malvinas e Islas del Atlántico Sur (Buenos Aires).

Los criollos constituían un cuarto del pueblo o más, procedían de Buenos Aires, Entre Ríos, Santa Fe, Carmen de Patagones, Corrientes y la Banda Oriental (hoy Uruguay), entre otros lugares. La mayoría eran gauchos, grupo cuya complejidad mestiza está aún poco estudiada, por lo que en narrativa dominante se los entiende criollos no etnizados, en consonancia con el proyecto modernizador del país de la Generación del ochenta y rectificado por la del Centenario, cuando se reificó al gaucho para el ser nacional (Casas 2017).

Por último, los colonos europeos fueron unos cuarenta, en su mayoría alemanes e ingleses, aunque también había portugueses, holandeses, españoles, etc., teniendo algunos labores específicas, como hacer pan por una familia portuguesa y ordeñar vacas por otra holandesa.

OYENDO A LA SOCIEDAD MALVINERA

A fines analíticos divido las prácticas musicales y sonoras en seis grupos⁷: la afro, la académica, la inmigrante, la militar, la criolla y la indígena. Por sus contextos –menos la militar y ciertos testimonios de otras–, podría clasificar como populares a algunas, pues sus cultores sorteaban las diferencias libre-esclavizado y clasista, las que sopeso desde la vigilancia epistemológica (García 2012).

1. La afro. El *HMS Beagle*, en su segundo viaje alrededor del mundo, comandado por Robert Fitz Roy y llevando a Charles Darwin como científico, llegó a Malvinas el 1 de marzo de 1833 y estuvo cinco semanas. Ello fue poco después de ser usurpadas y transitaba la rebelión del Gaucho Rivero. Robert Fitz Roy describió lo visto y citó un texto anónimo que le envió “un colega oficial que visitó Puerto Luis”, quien de ellos dijo que

El establecimiento del señor Vernet contaba con unos quince esclavos que le había comprado al gobierno de Buenos Ayres a condición de que les enseñaría alguna ocupación de utilidad, y dispondría de sus servicios durante cierta cantidad de años, tras lo que serían liberados. En general, parecían tener entre quince y veinte años, y **se los veía satisfechos y alegres**⁸ (Fitz Roy 2016: 234).

Aunque la cifra era menor a la real me interesa el ánimo asignado, lo que da cuenta de su impresión sonora. En su diario, María Sáez abundó en trivialidades acerca de su servidumbre, consideraciones acerca de su utilidad, lamentos por su muerte –incluyendo su pérdida utilitaria–, etc. La actividad más referida era el baile, mayormente los domingos –día de descanso– por la tarde hasta la noche o madrugada. Contabilicé 16 total o parcialmente realizados por ellos y otros 4 que, aunque no los cita, debieron participar, como anotó Emilio Vernet el 9 de julio de 1829: “nuestra gente celebró la jura de la independencia de Buenos Ayres” (AGN Sala X, 38-5-5). Las referencias abundan pero son escuetas, datando la más antigua del 8 de marzo de 1829, dada por él, “Los negros tenían bayle”. La primera cita de María Sáez es la única detallada: la música era con “tamboriles” tocados por hombres y al bailar daban expresiones vocales que, desde su escala de valores eurocentrada, calificó alaridos. El baile fue extenso y Luis Vernet debió intervenir para callarlos, pues era medianoche:

Domingo 2 de Agosto [...]. A la tarde prepararon los negros sus tamboriles, y las negras se vistieron con la mejor ropa, adornándose con los abalorios q.e les traje de Bs. Ay.s. Su bayle es muy feo y no se puede oír p.r mucho tiempo los alaridos q.e dán todo el tiempo q.e dura el bayle. A las doce se les mandó callar (AGN Sala X, 38-5-5).

Como ejemplo del disímil trato de las expresiones de interés en sendos diarios, cito el mismo hecho narrado por Emilio Vernet: “El capitan Venting y el capitan Brisbane comieron con nosotros en tierra y los negros baylando hasta medianoche”. Respecto del “tamboril”, conociendo cómo fue su materialidad en el Buenos Aires decimonónico (Cirio 2013), tendría un parche en su extremo proximal y de cuero de vaca –andante allí–, y por cuerpo un barril. De hecho, la existencia de un tonelero en cuya casa, además, se realizaban

⁷ El orden es arbitrario. Ello deja al descubierto el carácter asistémico de mi clasificación por falta de común denominador. A su vez, invita a reflexionar acerca del afán taxonómico en tanto estrategia científica pues expone el sesgo ideológico de sus artífices, como la exclusión de la práctica afroargentina en el canon musicológico (Cirio 2008).

⁸ Salvo que indique lo contrario el resaltado es mío.

los bailes, refuerza esta hipótesis, pues en Malvinas no había árboles y los barriles eran imprescindibles para almacenar y transportar alimentos y mercaderías, sólidas y líquidas. Para entonces el candombe porteño estaba constituido como género y, aún hoy, en las partes instrumentales sus *performers* exclaman “¡bariló!” o “¡guariló!”, señal de alegría y para darse fuerza mutuamente (Cirio 2007, 2016). Afroargentinos de otras partes también tuvieron y, en algunos casos, tienen un géneroailable llamado candombe, cada uno autóctono y con características propias. La mayoría de los que habitaron Puerto Luis provenían de Carmen de Patagones, fundada en 1779 (Martínez de Gorla 2003), cuarenta y nueve años antes de que Luis Vernet los comprara, por lo que debieron practicar e, incluso, ser parte de la emergencia del candombe patagónés⁹. De él poco se sabe. Francisco Pita (1928: 168-169) dio un panorama de este, incluyendo la letra de uno recopilado de dos ancianos¹⁰:

Se reunían, en medio de la calle de su barrio, presididos por el Jefe o Rey, que era Don Felipe La Patria y presidenta D^a Carmen Crespo, mujer de Adolfo Crespo. El Rey tocaba el tambor grande y Leonardo Crespo, el tambor chico. Los que bailaban al son de esa música, estaban ataviados a la usanza de su nación, con un delantal o mandil de cuerpo de gato montés overo, adornado con cascabeles, al que le pegaban con los pies [*sic*] mientras danzaban y cantaban

Cuna malemba tu cuenda
Cuna malemba tu bata

Ysindo batadivira
erore endinga suare

¡Cuna malemba tu bata!...
¡Cuna malemba...! (Pita 1928: 168-169).

También dio la traducción que Pita citó de Manuel Inda, Ayudante de Vista de Aduana de Buenos Aires, “jubilado, hombre instruido, descendiente directo de negro africano”:

Te seguiré,
Buena mujer hasta Dios
mujer que tienes mi alma,
y si no, me moriré.

Error será de mi amor,
o de Mandinga será (Pita 1928: 170).

Los informantes nacieron hacia 1740, o sea eran una o dos generaciones previas a los esclavizados en cuestión, por lo que el candombe patagónés estaba vigente cuando Vernet estuvo allí. Aunque ambos candombes tienen desigual trato académico, ayuda a fundamentar una posible raíz común la documentación etnográfica del autor de este artículo de un delantal peniano de una familia afroporteña que, por memoria oral, afirmaron que fue traído de África por sus ancestros, quienes los usaban en contexto ritual hasta entrado el siglo XX. Este objeto –cuya comprobación de su origen podría efectuarse analizando su materialidad–, parece estar en consonancia con aquel delantal con cascabeles referenciado por Pita, lo que abre el debate (ver Figura 2).

⁹ Aunque el gentilicio de los de Carmen de Patagones es maragato, su población afro se identifica como patagónés.

¹⁰ Leonardo Crespo y José María Ureña (82 y 86 años, respectivamente). El canto lo analizó Adriana Araque (2002), a la sazón afroargentina de esa ciudad y, en disenso con esa traducción, dio la suya.



Figura 2. Frente del delantal peniano de una familia afroporteña del tronco colonial hecho de fibra vegetal, madera y frutos con semillas, las que suenan por entrecchoque al moverlo. Buenos Aires, 2007. Fotografía del autor.

La entrada de María Sáez del 10 de noviembre en su diario da cuenta de que los afros velaban a los suyos de un modo particular.

A las cinco de la mañana murió uno de nuestros criad.s ladinos, padecia de gota, ha sido sentido p.r tod.s, y mas p.r sus paysanos, no han cesado de llorar todo el día, y de un modo q.e me ha sido extraño, se reunian formando círculo á dar voces y sollozos, fué acompañado al cementerio p.r 15 de los otros negros y algunos blancos (AGN Sala X, 38-5-5).

Si bien la cita invita a inferir que fue más una práctica sonora que musical, me inclino por esta porque, si bien cualquier deceso provocaría tristeza y llanto (como es esperable desde la lógica eurocentrada), no se hubiera extrañado de ello. De hecho, la ceremonia era similar a la de los afroporteños. En 1865 Juana Manso dio cuenta de sus prácticas luctuosas:

Curioso espectáculo es un velorio de negros en su sitio, donde las prácticas de la religion católica se ven interrumpidas á cada instante por los usos Africanos, donde al devoto rosario sigue el canto monotono entonado en coro por los doloridos veladores, las danzas fúnebres, los llantos, y lo que es mas cómico, escenas de beberage, peleas, celos, y otra porcion de incidentes (Manso 1865: 1).

Por su parte, el autor del artículo documentó entre afroporteños un juego verbal para velorio de angelito y dos cantos de velorio en “africano”¹¹, uno para angelito y otro para adulto, que externaban en ese contexto promediando el siglo XX (Cirio 2012: 35-36, 57-58, 2015b: s/p, banda 5; 2016: 19-20, bandas 4 y 5). También hay testimonios de personas de

¹¹ Término *emic* que los afroporteños emplean para sus cantos en lenguas africanas ancestrales, ya para ellos desconocidas (Cirio 2015c).

la sociedad envolvente que, invitadas a velorios de este grupo, recuerdan cuestiones que los diferenciaban de la generalidad, como el caminar acompasado de quienes llevaban el féretro, alternando cada dos pasos uno hacia atrás¹², cual da mejor idea de cómo pudieron ser aquellos velorios afromalvineros.

2. La académica. Como la afro, es la más referida, pero con primor. El hecho a destacar es que María Sáez y Luis Vernet al mudarse en 1829 llevaron su piano, según el inventario y tasación de los “Muebles de casa” que hizo él en Puerto Luis al regresar a Buenos Aires en diciembre de 1831: “1 piano bueno en 400 p.s” y su silla, en 100 \$, aunque en otra hoja dice “1 piano viejo usado pesos fuertes 350” (AGN Sala X, 38-5-5). En efecto, ella lo tocaba y cantaba. En su diario hay testimonios, comenzando por su ejecución inaugural: “Lunes 20 de Julio [...]. Se desencajonó en peano, el q.e llegó sin recibir daño alguno, todos baylaron menos yo, q.e apenas tengo cara p.a tocar mal el peano” (AGN Sala X, 38-5-5). En texto anónimo de 1832 que recibió Fitz Roy dice que era de cola (“grand piano-forte”). Creo que el “colega oficial que visitó Puerto Luis” fue el mismo que en 1832 publicó *A visit to the Falkland islands. Part III*, por el parecido entre ambos textos. Ello permite identificarlo pues en la versión impresa dio su marca, Stodart (ver Figura 3).



Figura 3. Piano de cola Stodart. Londres, c. 1820. Fotografía orientativa de cómo pudo ser el de María Sáez en Puerto Luis. En <https://collection.maas.museum/object/319801> [acceso: 8 de noviembre de 2022].

¹² Entrevista a Juan Carlos “Landrú” Colombres (82 años de edad), Buenos Aires, 1-sept-2005.

María nació en Montevideo en 1800 y se casó con Luis en Buenos Aires en 1819, por lo que al viajar tenía veintinueve años. El fortepiano debió adquirirlo en Buenos Aires, donde la firma tenía un negocio desde 1819, propiedad de Mateo y Adam Stodart, sobrinos del londinense William Stodart. Para entonces la marca era importante y los que vendían Mateo y Adam eran importados, según la publicidad del 9 de agosto de 1823 en *El Argos* (Gesualdo 1961: 515-516). Siguiendo con ella, el 3 de agosto consignó que la familia hacía música más por la noche, como recreación tras la jornada laboral y que Emilio Vernet y Loreto Sáez (hermano de María) progresaron, sobre todo en canto, de lo que infiero que también tocaban piano. Con la información disponible no puedo precisar su competencia pero era suficiente para amenizar sus días del rigor del trabajo, del clima y por el poco contacto con el exterior. El anónimo de 1832 da otra pista de ella como pianista. Por la calidad de los datos y estilo debió ser alguien ilustrado, pues citó una obra que interpretó la noche en la que, con el capitán del barco, el teniente William Langdon y familia, tras la cena se dieron al baile. Le sorprendió su “excelente canto” en *Di tanti palpiti*, pues su expectativa de sociabilidad no pasaba de “encontrar algunos pescadores”. La canción es para contralto (lo que da una pista de su tesitura) y pertenece a la escena V de Acto I de *Tancredi*, ópera en dos actos con música de Gioacchino Rossini y libreto de Gaetano Rossi, estrenada en Venecia en 1813 y en Buenos Aires el 31 de mayo de 1828 por la compañía Schieronni (Gesualdo 1961: 316), un año antes del viaje a Malvinas del matrimonio de María y Luis.

Otra práctica académica –que también puedo entenderla popular– fue el baile que, con violín, se daba al llegar barcos y en cuya tripulación había quien lo tocara. Hay tres citas de Emilio Vernet pero, por escuetas, es imposible reconstruir aquellas *performances*. Doy las del 30 de abril de 1829 y la del día siguiente, por estar vinculadas. El protagonista fue el rancharo de la fragata ballenera *HMS Elizabeth*:

Yo me fui esta tarde con el capitan Stuart a las casas en el bote habiéndoseme ido el caballo. El capitan había llevado su rancharo buen violinista y así tuvimos bayle esta noche [...].
[...] El capitan se fué a bordo esta mañana en el bote y yo escribi una carta p.a Hamburgo la qual llevé a bordo esta noche y me quedé allá pasandolo muy divertido por q.e hubo música de violin y bayle [...] (AGN Sala X, 38-5-5).

3. La inmigrante. Entre la población de Puerto Luis conceptúo así a la música de los colonos europeos, pues en ocasiones se socializaban o eran señalados con un sentido de colectividad en función de su patria. Así, Emilio Vernet dijo el 4 de julio de 1829, “Los ingleses q.e se hallan aqui en tierra celebraron hoy el dia de su Santo Patricio = (S.t Patrick)” (AGN Sala X, 38-5-5). Salvo que sea por alguna tradición local que desconozco, la elección de ese día debió de ser arbitrario, ya que es 17 de marzo. Por su parte, María Sáez escribió el 23 de agosto de ese año que

Las familias alemanas dieron un bayle á los criollos, uno de estos, pasajero de Bs. Ayres en la Betsie, tomó una arma cargada y p.r ser ebrio, amenazaba con ella matar á el q.e se le presentaba, luego q.e Vernet lo supo, mandó premderlo, y amarrado lo condujeron á una pieza q.e le sirve de carcel. Este acontem.to hizo q.e terminara trágicam.te la tertulia (AGN Sala X, 38-5-5).

La cita interesa además por la abrupta finalización del evento por riña (uno de los pocos hechos de violencia interna conocidos), lo que da cuenta de la expresión sonora de las voces que debieron darse en el imprevisto. Sin embargo, de aquel baile destaco su carácter abierto, pues los alemanes agasajaron a los criollos en pos de la integración.

4. La militar. Si bien Luis Vernet estaba designado como Comandante Político y Militar de Malvinas, Puerto Luis era de índole civil al ser un pueblo comercial. De hecho, como infiero

de la cita de María Sáez en el punto anterior, ni siquiera tenía cárcel y cuando debieron recluir a alguien la improvisaron en una pieza. Si bien el artículo 2 del decreto de la creación de la comandancia estipulaba destinar una casa a la tropa de artillería y “se establecerá una batería bajo el pabellón de la República” (AGN Sala X, 38-5-5), en la práctica solo se llegó a hacer un polvorín. El pueblo llegó a tener militares, como el afroporteño Manuel Sáenz Valiente, del Regimiento Patricios de Buenos Aires, quien llegó el 6 de octubre de 1832 en la goleta *ARA Sarandí*, capitaneada por José María Pinedo. El viaje era para llevar a Esteban Francisco Mestivier como comandante pues Luis debió ir a Buenos Aires. Manuel tenía a cargo el armamento y le tenía encono porque lo apresó por robar aguardiente. La noche del 30 de noviembre de ese año lo liberaron cinco compañeros amotinados y, por venganza, mató a Mestivier en su casa. Pinedo estaba ausente temporalmente, al regresar asumió la comandancia y los apresó. Fue entonces cuando los ingleses tomaron Malvinas y parte de su población fue a Buenos Aires, entre ellos los amotinados y cinco afros¹³. Como fue el anónimo del *HMS Lawrie*, tras desembarcar el oficial del *HMS Tyne* se confesó sorprendido por hallar esos instrumentos en un lugar austral y desolado. Así describió la casa de los Vernet: “(Compuesto de tres ambientes) se observaba un tolerable sofá y una mesa, junto a un piano cubierto de polvo y a una guitarra rota, emblemas de un refinamiento femenino que excitaron mi curiosidad” (citado en Turone 2017: 61). Este investigador es exhaustivo en los nombres de los soldados del Regimiento de Patricios en la época rosista. De los veinticinco enviados a Malvinas, además del citado, figura el infante Juan Castro. Quizá fue el mismo que nombra como Juan de Dios Castro (Turone 2017: 56-57, 190), músico de la Banda del Tercer Batallón de Patricios, con motivo de su prisión en 1849. De confirmarse, es otra presencia de música militar en Puerto Luis, lo que sería plausible pues las órdenes eran con clarín.

Si bien lo narrado corresponde al final del período de interés aquí y la actividad militar durante la mayor parte fue casi nominal, incluyo la música marcial como parte de aquella sociedad por lo que Emilio Vernet escribió el 21 de enero de 1831: “El Capitan Guerin vino a tierra con un tambor tocando ataque fingiendo tomar la plaza” (AGN Sala X, 38-5-5). Aunque escueta, da cuenta de un ejercicio militar en el que se incluyó órdenes con un membranófono. Testimonia la existencia de un tambor de tipo redoblante, instrumento bélico estándar en los ejércitos occidentales y que, en ese entonces, su cuerpo era de madera.

5. La criolla. La guitarra en casa de los Vernet (ver punto anterior) pudo ser para música académica o criolla. De hecho, un manuscrito del AGN da cuenta de que el saladero también funcionaba como almacén de ramos generales y Luis Vernet inventarió entre los bienes llevados diez guitarras y cuerdas de repuesto.

María Sáez anotó eventos en los que hubo música criolla, aunque no siempre fue explícita. La más notable fue en la “contrata” de casamiento que Luis ofició para unir por civil a los esclavizados Antonio y Marta¹⁴, siendo la madrina la ama que los Vernet llevaron de Buenos Aires. Ello fue al mediodía del 25 de octubre de 1829, a la noche “los padrinos les dieron convite y bayle” y, seguidamente, “La ama es la q.e se distingue de cantora entre los peones, y como á cada décima q.e canta le regalan plata, con este aliciente no se pasa un día sin cantar” (AGN Sala X, 38-5-5). Da ella solo dio el nombre, Elisa, “la muchacha

¹³ Para las dos versiones acerca de este asesinato recomiendo el estudio de Turone (2017: 57-62), pues incluye referencias a la vocinglería de la asonada y cita a un testigo inglés que nutre el conocimiento de la música al hablar del piano de los Vernet y de la existencia de una guitarra en su casa.

¹⁴ El primero en Malvinas, aunque la historiografía oficial privilegió uno posterior, entre criollos (Cirio 2018).

blanca q.e cuidaba á los niños”, según María en la entrada del 26 de octubre¹⁵. La cita redimensiona, por antigua y austral, la musicología en perspectiva de género. En efecto, cantor/a era el término primigenio para quienes cantaban en el ámbito payadoril, con o sin guitarra, en payada de contrapunto o no. Hubo –y hay– mujeres, como la ¿blanca? “Victoria la Payadora” en el Buenos Aires de 1813 y Matilde Ezeiza, hija natural de Gabino Ezeiza (Seibel 1998, Fernández Latour de Botas 1999, Cirio 2020).

Cuatro citas de Emilio Vernet de 1830 dan cuenta de músicas que conceptúo criollas y, por haberse realizado algunas en marcos festivos más amplios, incluyeron prácticas sonoras. Como el clima no siempre era óptimo para bailar al aire libre y solía ser de noche, debió ser en el rancho del tonelero, como el de los afros. Siguiendo su diario, para festejar el 25 de Mayo, por el mal clima apenas saludaron con quince cañonazos a Febo asoma, al mediodía y al entrar (cinco cada vez) y a la noche hubo baile. Como al día siguiente el tiempo mejoró jugaron a la sortija, el peón Sánchez montó un toro, Aniseto –otro peón– se vistió de mujer y “A la noche hubo bayle de los blancos y negros”. Esa diferenciación racial la repitió el 8 de agosto, “Baylaron esta noche la gente como tambien los negros” y el 5 de septiembre, “A la noche baylaron los blancos y negros” (AGN Sala X, 38-5-5). De ello infiero que la generalidad del razonamiento esclavista no escapaba a su entendimiento, particionando a la población en “la gente” (blancos y criollos) y “los negros”, quedando los indígenas fuera de esta lógica o subsumidos al primero, pues se desempeñaban en tareas ganaderas como gauchos. El festejo del 25 de Mayo de 1828 hubo baile en el rancho del tonelero. La cita interesa porque incluye dos prácticas sonoras, una saludatoria y otra lúdica:

A salir el sol tiramos 3 cañonazos y hizamos la bandera ingleza y la de Buenos Ayres, a mediodia tiramos otros 3 cañonazos y a la noche otros tres. Despues de almorzar carne con cuero y tortas q.e se habian hecho a proposito tiramos al blanco hasta entrar el sol, cuando la gente hizieron bayle en el rancho del tonelero el qual duró hasta el dia (AGN Sala X, 38-5-5).

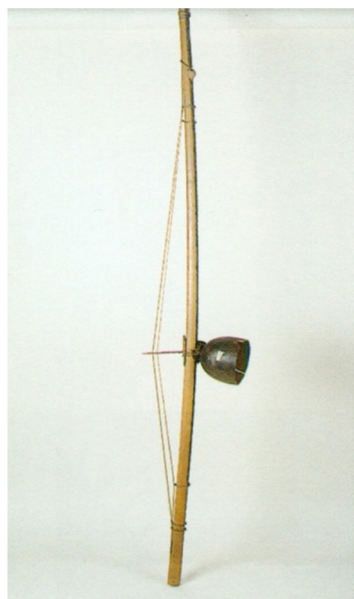
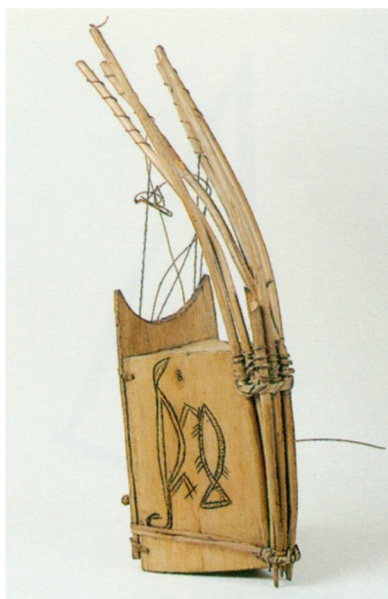
Para finalizar, esta anotación de María Sáez del 18 de octubre de 1829, “hoy nos ha pedido permiso para casarse el citado capataz de los negros, es el más ladino y de mucha razón se han tornado sus dichos” (AGN Sala X, 38-5-5), sitúa lo afro en clivaje criollista, tema poco tratado (Lewis 2010, Adamovsky 2019). Para ello me baso en la adjetivación de ladino, que desde la Colonia se empleaba para referirse al afro con competencia en español. Se trataba de Antonio, esposo de María y, aunque nada más se sabe de “sus dichos”, en ese contexto pudieron ser refranes, sentencias, wellerismos, versos, etc., usual en su oralitura (Cirio 2012).

6. La indígena. Esta minoría parece haber sido la más silenciosa o silenciada. Aunque no hay menciones a ella por Emilio Vernet y María Sáez, el anónimo de 1832 tiene una importante referencia de un charrúa al dar cuenta de un instrumento que desde el inicio de la musicología motiva el debate de si los pueblos prehispánicos tenían, al menos, un cordófono llamado, con fines analíticos, arco musical, existiendo varios tipos en Brasil, Uruguay y Argentina (los países de interés aquí) entre afrodescendientes e indígenas, algunos vigentes (ver Figuras 4 y 5). Aunque el debate sigue, las conclusiones principales son: es prehispánico (Balfour 1899); es una temprana adaptación indígena de monocordios europeos, como un tipo de rabel español (Ruiz 1992); es continuidad de los arcos musicales africanos por

¹⁵ Si no hubiera explicitado su color la pensaría afro, pues era lo usual (Segato 2013). La referencia es excepcional en la narrativa dominante que, imbuida en la teoría racista, solo marcaba a los no blancos, infiriéndose por su ausencia o el acompañamiento al nombre propio o de términos de pertenencia (como don y doña) que la persona era blanca.

esclavizados, como el *berimbau* (Díaz Meneses 2007), siendo algunos, a su vez, adoptados por indígenas (Bolinder 1917)¹⁶. Doy la cita y el texto original de la sección destacada en nota, pues es difícil de interpretar¹⁷:

Los cinco indios eran hombres fuertes del país al norte de Montevideo, en la región del Río de la Plata. Al estar en guerra con la nación vecina y en buenos términos con el gobierno de Buenos Aires, se los tomó prisioneros y se los envió a Buenos Aires. Al verlos allí, don Vernet se los presentó al gobierno como gauchos y les dio la opción de permanecer en prisión o ir a las Islas Malvinas, opción esta segunda que ellos eligieron. Se los empleó en la confección de lazos para gauchos. Fui a su vivienda y oí a uno de ellos tocar un instrumento que producía sonidos que distaban de no ser musicales, producidos con un pedazo de madera curvo [ahuecado] y con una incisión y dos cuerdas de tripa atadas que golpeaba con un palo al tiempo que cantaba en voz baja una canción bastante dulce (anónimo 1832: 312).



Figuras 4 y 5. Dos arcos musicales *fang* (de Guinea Ecuatorial) documentados en el siglo XX ejemplifican cómo pudo haber sido el que tocó un charrúa en Puerto Luis en 1831 (Bordas Ibáñez 1999: 123).

En la bibliografía de arcos musicales sudamericanos no hallé ninguno que coincida, básicamente porque son monocordes. No obstante, dos arcos *fang* hacen plausibles ambas

¹⁶ Excede explayarme acerca del tema, de ahí que fundamento cada conclusión con la mínima bibliografía.

¹⁷ *Heard one of them play upon an instrument, with produced sounds far from unmusical, made of a hollow piece of wood, with an incision in it, and two strings of gut tied across it, which he beat upon with a stick, and at the same time chaunted a low and rather sweet song.* Agradezco la traducción a Sergio Rodríguez. La palabra compleja es *hollow*, que puede ser, respecto de madera, ahuecada o curva.

hipótesis: que el “pedazo de madera” era ahuecado o curvo. Para la primera el de la izquierda es una “Caja triangular de madera. Los tres laterales están unidos con nudos de fibra vegetal de melongo (M). Decorado con figuras de animales estilizados en las dos caras laterales. En la cara frontal hay un pequeño puente de madera de L 14,5 cm. Las cuerdas son de fibra vegetal de D aprox. 1 mm”.; Para la segunda el de la derecha es “Una caña a la que se han levantado cuatro cuerdas de su superficie en sentido longitudinal. Aprox. a 2/3 partes de su longitud tiene un puente, perpendicular a la caña, con cuatro hendiduras para las cuerdas. Atada en el extremo opuesto a la caña, con tiras de tela, una calabaza abierta en forma de campana” (Bordas Ibáñez 1999: 123).

Aunque hay arcos en los que el ejecutante emplea su boca como resonador, el malvinero no era así pues el charrúa cantaba al tocar. En su estudio de organología de Guinea Ecuatorial, Isabela de Aranzadi (2009: 179-187) describe seis cordófonos, siendo dos semejantes al malvinero, llamándose el de la izquierda *ndonga*, *nondeng* o *adyamatawa* (entre los *fang*) y el de la derecha *ngiang* (entre los *bisío*). Tienen más de dos cuerdas, en el de la derecha son idioglóticas y ambos se tocan con los dedos. Sin embargo, el malvinero no tiene por qué tener un antecedente continental, puede ser una (re)creación limitada a lo disponible o, incluso, tratarse de otro instrumento, como el charrango, pues la cita, si bien detallista, deja abiertas interrogantes¹⁸.

En Uruguay el arco musical lo trataron Lauro Ayestarán (1953: 20-49) y Darío Arce Asenjo (2014) pero no citaron la fuente anónima de 1832. Básicamente estudiaron dos casos, uno histórico, el del charrúa Tacuabé –quien lo tocó en Francia cuando fue llevado en 1833 con otros de su etnia para estudiar sus cuerpos– y otro etnográfico, la *marimba*¹⁹ o *uricungo* –registrado por Isabel Aretz a Policarpo Pereira en 1943²⁰–. Ambos empleaban la boca de resonador, el primero era un arco con crin de caballo, el que frotaba con una vara con la derecha, mientras que con la izquierda lo sostenía y con tres yemas tocaba la crin, modulando el tono con los labios; el otro, un arco de unos 40 cm con un tiento de cuero de víbora, se sostenía con la derecha y con la izquierda golpeaba el tiento con una vara de unos 20 cm. Policarpo nació en Durazno en 1856 y a los diez años de edad emigró a Brasil, donde aprendió a tañerlo, pues se tocaba hacia 1890. Las obras registradas son 16 y, excepto el último toque, para grabar sus notas, sus géneros son polca, mazurca, milonga, “tango viejo”, machicha, etc. El detalle no es excesivo pues, si el arco malvinero fue distinto a los dos uruguayos, amplía su diversificación y lo acerca a los africanos. Respecto de los ejemplares *fang* no es casual que sean de Guinea Española, territorio que perteneció al Virreinato del Río de la Plata al cederla Portugal en 1778. España tomó posesión de ella en 1779 y la perdió en 1780. Aunque el período fue breve quizá influyó en su difusión, pues en 1779 el *USS The Fugitive* quiso importar de Montevideo a Buenos Aires 18 “trompas o birimbaos para negros” (AGN, Sala XIII 39-8-4).

Finalmente Luis Vernet se valió, entre otras mercaderías, de campanillas y cascabeles en su comercio regular con tribus patagónicas desde Puerto Luis, como consta en una carta al “cacique del Chubut” (AGN, Sala VII, Leg. 131, Doc. 252). Ello era una práctica usual por lo europeos en América (Pérez Bugallo 1993a, 1993b), comenzado con Cristóbal Colón en su viaje de 1492 para canjearlos con los indígenas por oro (Colón 1985: 122).

¹⁸ Por ejemplo en la música afroargentina el bombo de Empedrado (Corrientes) para la danza religiosa de la *zamba* o *charanda*, si bien es de matriz afro, no hallé antecedente en África ni en afroamérica (Cirio 2002).

¹⁹ Nombre que fundamenta Bolinder (1917).

²⁰ Viaje del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” 37, agosto y septiembre de 1943.

¿MALVINAS INTEGRADAS AL MAPA MUSICAL Y SONORO ARGENTINO O “EL MOLESTO RUIDO DE LOS PERDEDORES”?

1833, 2 de enero. El *HMS Clío* llegó a Puerto Luis. José María Pinedo, sorprendido, fue a hablar con su comandante, John James Onslow, quien lo despachó parcamente y comunicó que tenía orden de su Majestad de ejercer la soberanía inglesa, para ello su población debía ir a Buenos Aires, bandera incluida. Atónito, pensó si desconocía una declaración de guerra, intentó organizar la defensa y envió dos emisarios para comunicarle que resistiría pero les dijeron que dormía. En menos de 24 horas se consumó la usurpación (Canclini 2014: 47-48).

Luis Vernet fue esclavista. Si no fuera porque compró 31 esclavizados y los llevó por la fuerza, podría interpretarse a su pueblo como una utopía social, pero esta solo puede proyectarse con ciudadanos sujetos a derecho. Así, entiendo a Puerto Luis como un microcosmos de la sociedad porteña de la que procedía. Con criollos, indígenas, inmigrantes, gauchos y esclavizados; con población civil y militar, con mujeres y hombres, él ejerció el poder como estipulaba el cargo dado por el gobierno (Cirio 2018). Si, como dice Achille Mbembe (2016: 109), “la fuerza hace la ley y la ley tiene por contenido la fuerza en sí misma”, se comprende cómo poder y moral pueden estar en connivencia, como la esclavitud y el ejercicio de la palabra, por ejemplo para escribir la Historia.

En este estudio de las prácticas musicales y sonoras del período estudiado todas las fuentes fueron de miembros de la clase hegemónica de Puerto Luis (Luis Vernet, María Sáez y Emilio Vernet) o que pasaron por allí (Charles Darwin, Robert Fitz Roy y el anónimo del *HMS Lawrie*). Sus comentarios acerca de los seis tipos establecidos aducen disímil precisión y juicios de valor, por lo que los sintetizo en dos, las músicas “blancas” (la académica, la inmigrante, la militar y la criolla) y las de los Otros (la afro y la indígena) pues, entiendo, la racialidad interceptó a aquellas escuchas, lo que suele decir menos acerca de lo oído que respecto de la estética del enunciador (García 2012).

Siguiendo a Arjún Appadurai (2007) acerca del rechazo a las minorías en el concierto de las naciones, la cuestión es entender la blancura como identidad predatoria por su rechazo sintomático y sistemático a las minorías en vista a la constitución inefablemente imaginaria de una soberanía construida sobre una suerte de genio étnico, que propone un “nosotros” exclusivo antes que inclusivo: “El mayoritarismo se afirma allí donde las mayorías se convierten en presa de la fantasía de pureza nacional, en esa zona donde la cantidad se iguala con la calidad [...]. Esta cuestión nos abre otra dimensión del problema de los números pequeños como es la relación entre número, cantidad y voz política” (Appadurai 2007: 79). Las minorías no nacen, se hacen, no son predeterminadas sino generadas en circunstancias específicas en cada país, diferenciándose entre las proscritas y marcadas, por un lado, y las arquetípicas y naturalizadas, por otro lado (Restrepo 2007: 29).

Problematicar la dimensión esclavista de Argentina permite explicar parte de su riqueza material, origen de la desigualdad del afroargentino pues, siguiendo a Restrepo, la identidad refiere a la desigualdad y la dominación. Por su parte, siglos de educación musical metropolitana dividieron la creatividad en estadios evolutivos que consagraron a la música europea como la superior. Así como las metrópolis inventaron un orden cromático para que los no blancos quedaran bajo la línea de color con que dividían a la humanidad, inventó un orden sonoro tripartito de índole evolucionista que, de lo simple a lo complejo, comprende la percusión, la melodía y la armonía. A esta altura del conocimiento científico creo ocioso abundar en cómo viene siendo política y racialmente interpretado “el molesto ruido de los perdedores” (Appadurai 2007: 59) porque, en perspectiva hegemónica, las minorías “Son una vergüenza para toda imagen de pureza nacional y de justicia pública patrocinada por el Estado. Son, por tanto, chivos expiatorios en el sentido clásico” (Appadurai 2007: 60).

Desde lo estatal, el mestizaje argentino se presenta inclusivo (la metáfora del crisol de razas), en los hechos se buscó la eliminación de la población no blanca a favor de esta, un proceso de exclusión disfrazado de purificación (Wade 2003, Appadurai 2007).

Los afroargentinos del tronco colonial y los pueblos originarios cargan con existencias silenciadas al no haber sido cabalmente incluidos en la Historia, pues se generó un discurso acrítico y celebratorio de la nación respecto de sus genocidios constitutivos. A la clase dirigente le sirvió para resguardarse de la vergüenza de la supervivencia de las minorías que delataban la violencia con que se fraguó el Estado-nación, pues lo contradicen por su complicidad, participación y beneficio en el tráfico esclavista por trescientos cincuenta años, en los afros, y la conquista, exterminio y confinamiento, en los originarios. La memoria nacional representa la marca de su emergencia, vía orquestadas violencias física y simbólica, minorizándolos, recuerdo perenne de la incompletitud del proyecto nacional.

Aplicando las reflexiones de Appadurai, más grave que silenciar o eliminar a una minoría por su peligrosidad contrahegemónica (como la potestad de escribir la Historia), es considerarla intrascendente cuanti y cualitativamente, lo que resume en la expresión “para nosotros no cuenta”. No importa cuán pequeña sea ni cuánta capacidad tenga de expresión política, *es desoída*. Así operaron aquellos actores sociales en Puerto Luis que se expresaron por escrito, de momento los únicos testimonios conocidos para estudiar sus prácticas musicales y sonoras. Conjugando las descripciones de los seis tipos establecidos con la teoría de Appadurai, tal monopolio incluyó juicios de valor, por ejemplo, ponderando lo bien que cantaba María Sáez o lo feo de la música y el baile de los afros, de lo que se infiere cuánto caló la teoría racista. De hecho, algunas prácticas de estos eran cortadas abruptamente por orden superior, por ejemplo, no hubo negociación posible entre los esclavizados que se divertían bailando y Luis Vernet al mandar callar por molestos ni, infiero, entre esclavizados y él, su amo, al imponerles los nombres que trascendieron, todos en español y a capricho. Ambas violencias sonoras parece que no revistieron de gravedad para quienes dieron cuenta de esa sociedad, como el comandante del *HMS Beagle*, quien los entendió “satisfechos y alegres” (Fitz Roy 2016: 234). Igual de contentos parecían los esclavizados que recibieron a María Sáez al desembarcar, el 15 de julio de 1828: “Llegué á la casa y lo primero q.e vi fue una infinidad de negras chicas, y grandes salir á recibirnos haciendo las mismas demostraciones de contento q.e los negros” (AGN Sala X, 38-5-5). Quizá fueron sinceros pero solo nos es dado saber lo que sintió ella. De modo similar le pareció a George Thomas Love al recordar su vida en el Buenos Aires contemporáneo:

Los esclavos del sexo masculino son tratados con la misma bondad siempre que lo merezcan, es muy honroso y estimable encontrar tanta bondad entre los amos. En otros países he visto maltratar bárbaramente a estos **infelices**, hasta por mis mismos compatriotas. Nada malo resulta de este trato benévolo, en Buenos Aires los esclavos parecen **felices y agradecidos** (Love 2014: 56).

En aquel marco esclavista no se trata de problematizar solo la violencia física, también la simbólica, pues expresiones de este tipo fueron tan abundantes que devinieron en una de las bases del sentido común que sostiene que en Argentina no se los trató tan mal como en otros países porque no había plantaciones ni minas y eran como de la familia. Eso fue refutado con la memoria oral de la esclavitud mantenida por sus descendientes, documentada etnográficamente, algo que hasta entonces la academia creyó irrelevante e irrealizable, en su certeza de que hacía al menos un siglo este grupo había desaparecido (Cirio 2019). Este método es imposible aplicar a Puerto Luis, pero las fuentes permiten, con una lectura fina, entender las expresiones musicales y sonoras de los subalternizados. Aunque escapa al límite temporal analizado, doy un caso de una práctica sonora de una mujer que aceptó quedarse una vez que las islas fueron usurpadas. Fue Antonina Roxa,

criolla de ascendencia indígena de Salta nacida en Buenos Aires entre 1804 y 1808, lavandera, tenía animales, huerta y oficiaba de curandera y comadrona. De ella destaco la única expresión verbal que se le conoce. En sus últimos años (murió en 1869) vivía en una choza cerca de los Felton, solían invitarla a beber porque les hacía gracia su brindis, “*Go'tell, Mr. Felton. Go'tell Mrs. Felton*”, decía en un inglés imperfecto porque el necesario “*Good health*” –“Salud”– parecía “*Go to hell*” –“Váyase al infierno”– (Canclini 2014: 119). Quizá no fuera tan imperfecto su inglés sino una sutil devolución de gentileza al país usurpador, alcohol generalizado mediante.

CONCLUSIONES

A partir del estudio de Gayatri Spivak (2009) respecto de la agencia discursiva del subalterno como estrategia política, la pregunta no sería si pueden hablar, sino si los hegemónicos pueden oír. Subalterno y hegemónico es un tándem de poder desnivelado que, entre otras cuestiones, obtura el diálogo. Excede explayarme en esto pero es admisible la reflexión de que no solo debe problematizarse la agencia del subalternizado respecto del habla –y sus prácticas musicales–, es pertinente la sensibilidad del hegemónico para oírlo pues, como en toda comunicación, el mensaje no se consume si no se recepciona. La cuestión implica de lleno en este estudio, pues un tercio de aquella sociedad malvinera estaba esclavizada (la mayoría de los afros) y, de los indígenas, el amplio silencio documental abre la sospecha de que no debió ser tal. Habiendo sido, por esta razón, una sociedad desigual en derechos, se comprende la necesidad de esta revisión crítica de las fuentes para superar su glosa. Redimensionado el caso a América Latina, en tanto implicado en el colonialismo, invita a problematizar las jerarquías de sus campos musicales y sonoros para confirmar, rechazar o adecuar la tipología planteada, en tanto hay músicas “blancas” y de los Otros, cada una, a su vez, posible de tener jerarquías internas racializadas.

En 1931 la musicología argentina se consolidó como ciencia al ser designado Carlos Vega titular de la Sección Musicología Indígena en el Museo de Ciencias Naturales (Ruiz y Mendizábal 1985), pero su emergencia se retrotrae a la consolidación del Estado-nación. Para entonces los grupos hegemónicos impusieron por la triple fuerza de la guerra, la escuela y la historia su versión nacionalista de la patria, consecuente con sus intereses, aunque camuflados de ideales. Retomando la cita de Melanie Plesch del comienzo, se comprende por qué aquella incipiente agenda científica fue solícita al *establishment*. Definir qué era la música argentina se resolvió consagrando un corpus más bien estrecho de géneros, instrumentos, compositores, geografías y períodos con fuerte sesgo eurocéntrico. Epistemológicamente se trató de una narrativa a la carta al apartarse del pensamiento científico, uno de cuyos principios es cuestionar el *statu quo* para indagar en áreas desconocidas, descartadas o negadas. No solo fue consecuente a aquel ideario hegemónico que requería del espaldarazo de la ciencia para legitimar su invención de tradiciones en su atávico fantasear nacionalista (Anderson 2000, Hobsbawm y Ranger 2002), también fue obsecuente.

La sociedad que Luis Vernet llevó a su máximo desarrollo funcionó como lo planeó, hasta 1833, a la manera de un microcosmos sociocultural de Buenos Aires, del que analicé aquí sus prácticas musicales y sonoras ordenadas en seis tipos según la etnia de sus cultores (la afro y la indígena), funcionalidad (la militar), estatus (la académica) y nacionalidad (la inmigrante y la criolla). La clasificación es solo con fines analíticos, pudiendo a veces sus límites ser borrosos o compartidos. Por ejemplo, abrigo la idea que el arco musical tocado por un charrúa era africano, por lo que sería una práctica mestiza (zamba, según los cuadros de casta). Aunque este tipo de relación etnomusical tampoco está abordada en Argentina continental, así entendió Milciades Alejo Vignati (1967: 37) la difusión del arco

musical africano entre indígenas desde la desembocadura del Río Negro. Aunque no dio pruebas, es plausible, pues allí Fernando Máximo Alfaro tenía la factoría de esclavizados que proveyó a Luis Vernet. Concatenando esta lógica con la apertura disciplinar a *todas* las músicas argentinas, entiendo a Puerto Luis un álef sonoro. Las fuentes dan cuenta de los instrumentos empleados (“tamboril”, tambor militar, piano, guitarra, violín y arco musical), expresiones sonoras (canto, “alaridos”, “voces y sollozos”, brindis, jura, “dichos” y cañonazos), baile de música académica, criolla, afro e inmigrante, así como idiófonos (campanillas y cascabeles) para comerciar con indígenas de Patagonia. Por otra parte, en perspectiva de género nutre saber que dos *performers* eran mujeres, María Sáez (canto y piano), en música académica y, quizá, popular, y Elisa (canto), en criolla.

No conozco estudios acerca de la música en Malvinas cuando eran argentinas, ni siquiera que adviertan su vacancia, lo que deja menguado el territorio nacional, por lo que con este artículo las integro a nuestro mapa musical y sonoro. Lejos de ser un complemento a la historia, incluso menor para quienes entienden que la música es una actividad periférica y hasta prescindible para la academia (Finnegan 1998), es sugerente que la marca del piano de María Sáez, Stodart, fue la misma que la de aquel que la tradición dice que tocó Mariquita Sánchez de Thompson en la primera interpretación del *Himno Nacional Argentino*, 1813 (Gesualdo 1961: 516), una de las referencias axiales de la identidad del país.

Si las “mayorías numéricas pueden convertirse en predatorias y etnocidas de los *números pequeños* cuando algunas minorías (y sus números pequeños) recuerdan a las mayorías la pequeña brecha que media entre su condición de mayorías y el horizonte de un todo nacional impoluto, de una etnia nacional pura y sin tacha” (Appadurai 2007: 22), se comprende por qué importa equilibrar este desbalance, contraparte del problema de soberanía entre la Argentina y el Reino Unido. En esta lógica la expresión “para nosotros no cuenta” con que la historiografía desprecia al Otro cobra valor. Esto explica, por ejemplo, por qué la historiografía argentina no reivindica el nacimiento del “mulatito” Daniel como el del primer malvinero, ocupando ese puesto la segunda nacida allí, Matilde “Malvina” Vernet y Sáez, hija de Luis y María, cuando existe la prueba, para más dada por María (Beccaceci 2017: 31; Cirio 2018: 62, 64-65).

Cierta vez Argentina procuró la recuperación de estas islas con la guerra y nuevamente perdió su soberanía. La elección que, desde entonces, el Estado hace para recuperarlas por vía pacífica requiere, precisamente, de un acto verbal. Ello ocurre en la ONU, es el discurso anual de quien preside el Poder Ejecutivo en su Asamblea General. Así de importante es –o debiera ser– la escucha, pues, como ocurre desde el reclamo inaugural por la *realpolitik* en 1945, el Reino Unido hace oídos sordos.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

Archivo General de la Nación (AGN). Sala VII, Fondo Vernet; Sala X, 38-5-5; Sala XIII 39-8-4.

ANÓNIMO

1832 *A visit to the Falkland islands. Part III*. London: The United Service Journal and Naval.

COLÓN, CRISTÓBAL

1985 *Diario. Relaciones de viajes*. Madrid: Sarpe.

FITZ ROY, ROBERT

2016 [1839] *Los viajes del Beagle. Informes de la Segunda Expedición (1831-1836)*. Buenos Aires: Eudeba.

LOVE, GEORGE THOMAS

2014 [1925] *Cinco años en Buenos Aires. (1820-1825)*. Buenos Aires: Claridad.

MANSO, JUANA

1865 "Los hombres de color," *La Tribuna*, 8498, 16 de septiembre, pp. 1-2.

PITA, FRANCISCO

1928 *Remembranzas. (Contribución a la historia) de Mercedes (Viedma) R. N. Carmen de Patagones (Bs. As.) y su región - desde 1835 a 1890. Con un apéndice*. Buenos Aires: Ed. Part.

Bibliografía secundaria y discografía

ADAMOVSKY, EZEQUIEL

2019 *El gaucho indómito. De Martín Fierro a Perón, el emblema imposible de una nación desgarrada*. Buenos Aires: Siglo XXI.

ANDERSON, BENEDICT

2000 [1993] *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

ANDREWS, GEORGE REID

1989 [1980] *Los afroargentinos de Buenos Aires*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

APPADURAI, ARJUN

2007 *El rechazo de las minorías. Ensayo sobre la geografía de la furia*. Barcelona: Tusquets.

ARAQUE, ADRIANA ALEJANDRA

2002 "Testimonios del contacto lingüístico afrohispano en la comarca Viedma-Carmen de Patagones", *Contacto. Aporte al estudio del contacto lingüístico en Argentina*. Yolanda Hipperdinger (compiladora). Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur, pp. 79-92.

ARCE ASENJO, DARÍO

2014 "L'Uruguay ou le rêve d'un extrême-occident: mémoires et histoire du malencontre indien". Tesis doctoral. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00967022/document> [acceso: 6-abr-2019]

AYESTARÁN, LAURO

1953 *La música en el Uruguay. Volumen I*. Montevideo: Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica.

BALFOUR, HENRY M. A.

1899 *The Natural History of the Musical Bow. A Chapter in the Developmental History of Stringed Instruments of Music*. Oxford: Clarendon Press.

BECCACECI, MARCELO

2017 *Gauchos de Malvinas*. Acassuso: South World.

BOLINDER, GUSTAF

1917 "Busintana-indianernas musikkbåge. Ett bidrag till det afrikanska inflytandet på indiankulturen", *Ymer*, XXXVII, pp. 300-308.

BORDAS IBÁÑEZ, CRISTINA

1999 *Instrumentos musicales en colecciones españolas. Vol. I*. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza INAEM.

CANCLINI, ÁRNOLDO

2014 [2017] *Malvinas 1833. Antes y después de la agresión inglesa. Un estudio documental*. Buenos Aires: Claridad.

CARBALLO, FRANCISCO Y WALTER MIGNOLO

2014 *Una concepción descolonial del mundo: conversaciones de Francisco Carballo y Walter Mignolo*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.

CASAS, MATÍAS EMILIANO

2017 *La metamorfosis del gaucho. Círculos criollos, tradicionalistas y política en la provincia de Buenos Aires (1930-1960)*. Buenos Aires: Prometeo.

CIRIO, NORBERTO PABLO

2002 “Prácticas musicales de procedencia afro en el culto a San Baltazar. La ‘charanda’ de Empedrado (provincia de Corrientes, Argentina)”, *Revista Musical Chilena*, LVI/197, pp. 9-38.

2007 “¿Cómo suena la música afroporteña hoy? Hacia una genealogía del patrimonio musical negro de Buenos Aires”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, 21, pp. 84-120.

2008 “Ausente con aviso. ¿Qué es la música afroargentina?”, *Músicas populares. Aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la musicología argentina*. Federico Sammartino y Héctor Rubio (editores). Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, pp. 81-134 y 249-277.

2012 *Antología de literatura oral y escrita afroargentina*. Saarbrücken: Editorial Académica Española. 2º Ed., corregida y ampliada.

2013 “Aproximación a los tambores afroporteños en sus dimensiones material, simbólica y performática desde las fuentes escritas e iconográficas (siglos XVI-XX)”. *Analizar, interpretar, hacer música: de las Cantigas de Santa María a la organología. Escritos in memoriam Gerardo V. Huseby*. Melanie Plesch (editora). Buenos Aires: Gourmet Musical, pp. 537-575.

2015a “Construyendo una identificación desde la historia local: la categoría *afroargentino del tronco colonial* como experiencia etnogénica”. En Silvia Valero y Alejandro Campos García (editores), *Identidades políticas en tiempos de la afrodescendencia: auto-identificación, ancestralidad, visibilidad y derechos*. Buenos Aires: Corregidor, pp. 333-372.

2015b *¡Tomá pachuca! Historia y presente de los afroargentinismos*. Buenos Aires: Teseo.

2015c *Música afroporteña: compartiendo nuestro candombe*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. CD + folleto.

2018 “Tras su manto de neblinas... Presencia de afroargentinos del tronco colonial en las Islas Malvinas en el siglo XIX”. *Actas de las VII Jornadas de Historia Regional de La Matanza*. San Justo: Universidad Nacional de La Matanza, pp. 54-83.

2019 “La memoria oral sobre la esclavitud de los porteños descendientes de negros esclavizados. Un queloides cultural”. *[In]visibles*. San Isidro: Municipalidad de San Isidro, pp. 11-33.

2020 “Matilde Ezeiza, payadora afroargentina”, *Poemas y cantos: Antología crítica de autoras afrodescendientes de América Latina*. María Mercedes Jaramillo y Betty Osorio (editoras). Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia. <https://bibliotecanacional.gov.co/es-co/colecciones/biblioteca-digital/poemas-y-cantos/Paginas/00-home.html> [acceso: 6-abr-2019].

DE ARANZADI, ISABELA

2009 *Instrumentos musicales de las etnias de Guinea Ecuatorial*. Madrid: Apadena.

DÍAZ MENESES, JUAN DIEGO

2007 “Notación y transcripción para el berimbau usado en capoeira”, *Ensayos*, 13, pp. 156-178.

FERNÁNDEZ GARAY, ANA

1994 *Testimonios de los últimos tehuelches. Textos originales con traducción y notas lingüístico-etnográficas*. Buenos Aires: Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

FERNÁNDEZ LATOUR DE BOTAS, OLGA

1999 “Lo musical en la ficción gauchesca: antecedentes y proyecciones”. *Música e Investigación*, 5, pp. 47-80.

FINNEGAN, RUTH

1998 “¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropología desde el campo”, *Antropología*, 15-16, pp. 9-32.

FRIGERIO, ALEJANDRO Y EVA LAMBORGHINI

2011 “Los afroargentinos: formas de comunalización, creación de identidades colectivas y resistencia cultural y política”. *Aportes para el desarrollo humano en Argentina / 2011. Afrodescendientes y africanos en Argentina*. Buenos Aires: Naciones Unidas, pp. 1-51.

GARCÍA, MIGUEL ÁNGEL

2012 *Etnografías del encuentro. Saberes y relatos sobre otras músicas*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.

GESUALDO, VICENTE

1961 *Historia de la música en la Argentina*. Buenos Aires: Beta.

GUTIÉRREZ, SILVINA

2021 *Así se construyó Malvinas. El diario de Emilio Vernet en Puerto de la Soledad. 1828-1831*. Buenos Aires: Museo Malvinas e Islas del Atlántico Sur. <https://museomalvinas.cultura.gob.ar/wp-content/uploads/2021/11/Emilio-Vernet-libro-Silvina-Gutierrez-1828-1831-VFF.pdf> [acceso: 24-feb-2022].

HALBWACHS, MAURICE

2011 [1950] *La memoria colectiva*. Buenos Aires: Miño y Dávila.

HOBBSAWM, ERIC Y TERENCE RANGER (EDS.)

2002 [1983] *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.

JELIN, ELIZABETH

2002 *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.

KUHN, THOMAS S.

2006 [1962] *La estructura de las revoluciones científicas*. México: Fondo de Cultura Económica.

LEWIS, MARVIN A.

2010 [1996] *El discurso afroargentino. Otra dimensión de la diáspora negra*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

MARTÍNEZ DE GORLA, DORA NOEMÍ

2003 “La presencia de negros en la nordpatagonia. 1779-1837”, *Memoria & Sociedad*, 15, pp. 177- 192.

MBEMBE, ACHILLE

2016 *Crítica de la razón negra*. Buenos Aires: Futuro Anterior Ediciones.

MIGNOLO, WALTER

2014 *Desobediencia epistémica: Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.

PÉREZ BUGALLO, RUBÉN

1993a *Catálogo ilustrado de instrumentos musicales argentinos*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.

1993b *Pillantum. Estudios de etno-organología patagónica y pampeana*. Buenos Aires: Búsqueda del Ayllu.

PLESCH, MELANIE

2008 “La lógica sonora de la Generación del 80: una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino”, *Los caminos de la música. Europa y Argentina*. San Salvador de Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy, pp. 55-108.

RESTREPO, EDUARDO

2007 “Identidades: planteamientos teóricos y sugerencias metodológicas para su estudio”. *Jangwa Pana*, 5, pp. 24-35.

RUIZ, IRMA

1992 “Dos interpretaciones acerca del laúd monocorde de algunas etnias indígenas chaqueñas”, ponencia presentada en las VII Jornadas Argentinas de Musicología y VI Conferencia Anual de la AAM, Córdoba (inédita).

RUIZ, IRMA Y MARÍA MENDIZÁBAL (COLABORADORA)

1985 “Etnomusicología”, *Evolución de las ciencias en la República Argentina* 10. Buenos Aires: Sociedad Científica Argentina, pp. 179-210.

SEGATO, RITA

2007 *La Nación y sus Otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad*. Buenos Aires: Prometeo.

2013 *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda*. Buenos Aires: Prometeo.

2014 “La perspectiva de la colonialidad del poder”, *Aníbal Quijano. Textos de fundación*. Zulma Palermo y Pablo Quintero (compiladores). Buenos Aires: Ediciones del Signo, pp. 13-42.

SEIBEL, BEATRIZ

1998 “Las payadoras: voces en la historia”, *Todo es Historia*, 373, pp. 50-54.

SPIVAK, GAYAYTRI CHAKRAVORTY

2009 *¿Pueden hablar los subalternos?* Barcelona: Museu d' Art Contemporani de Barcelona.

TURONE, GABRIEL OSCAR

2017 *Los Patricios en los tiempos de Rosas*. Buenos Aires: El Escriba.

VEGA, CARLOS

1997 [1935] *La música de los incas*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

VIGNATI, MILCÍADES ALEJO

1967 *Apuntes para el estudio del nguillatun argentino*. Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia.

WADE, PETER

2003 “Repensando el mestizaje”, *Revista Colombiana de Antropología*, 39, pp. 273-296.

La producción de un espacio rapero. Las dinámicas sociomusicales de un home studio en el conurbano de Buenos Aires

The production of a rapper space. The socio-musical dynamics of a home studio in the suburbs of Buenos Aires

por

Sebastián Muñoz-Tapia
Universidad Alberto Hurtado, Facultad de Ciencias Sociales,
Departamento de Antropología, Chile
semunoz@uahurtado.cl

Este artículo describe un *home studio* de rap del conurbano de Buenos Aires, ligando dimensiones estéticas, sociales y materiales, para explicar cómo se produce un espacio rapero. Utilizando la categoría nativa de “centro cultural”, se argumenta que los estudios de grabación caseros son relevantes para comprender modos contemporáneos de hacer y relacionarse con la música en esta ciudad, en que confluye la digitalización con la paulatina popularización del rap desde la década de 2010. Analizando las características arquitectónicas del estudio, su equipamiento, las acciones de “ranchar” –compartir en confianza– y “producir” –realizar música–, se propone la importancia de las *operaciones de deslinde*, respecto de la creación de fronteras y puentes, y la especificidad en la elaboración de un sonido. Para mostrar estos procesos se utilizan datos obtenidos de una etnografía, en que confluyó la observación participante, entrevistas y el análisis de canciones. Se concluye que para observar a este *home studio* como espacio de resistencia es sustancial hacerlo con una mirada que rescate su densidad y complejidad.

Palabras clave: rap, estudios de grabación, mediaciones, digitalización, clases populares.

This article describes a rap home studio in the suburbs of Buenos Aires linking aesthetic, social, and material dimensions to explain how a rap space is produced. Using the native category of “cultural center”, it is argued that home studios are relevant for understanding contemporary ways of doing and relating to music in this city, in which digitization converges with the gradual popularization of rap since 2010. Analyzing the architectural characteristics of the studio, its equipment, the actions of “ranchar” –sharing in confidence– and “producir” –making music–, the importance of ‘demarcation operations’ is proposed, regarding the creation of borders and bridges between internal spaces of the studio and its separation from the outside; and the specificity in the elaboration of a sound. To show these processes, data was obtained from an ethnography, in which participant observation, interviews, and song analysis converged. It is concluded that, in order to observe this home studio as a space of resistance, it is essential to regard its density and complexity.

Keywords: rap, home studios, mediations, digitalization, working classes.

1. INTRODUCCIÓN AL ARTE DE HACER UN *HOME STUDIO* DE RAP

Durante mi etnografía en el Triángulo –un *home studio* en el sur del conurbano de Buenos Aires– un joven rapero me contó que había ido a un estudio “muy profesional” y con mucho equipamiento en un barrio de clase media, pero que “no sonaba rapero”. Cuando le pregunté si era por los *beats*¹ me dijo que no, “que las pistas estaban bien” pero que a pesar de eso “no sonaba”, en contraste con el Triángulo. Esas declaraciones sugieren que para caracterizar “lo rapero” de este último espacio se combinaba lo sonoro y lo social. En otra oportunidad Núcleo –el principal responsable del estudio– se refirió al Triángulo como un “centro cultural²” en que muchas personas se reunían, hacían música y aprendían. Entonces ¿Cómo entender la producción de un *espacio rapero*?

El Triángulo es el estudio de grabación casero que permitió al rapero Núcleo (o Marcos) y su grupo –La Conexión Real– hacer y registrar su música de forma autogestiva en Buenos Aires desde el año 2010. En este *home studio* es reconocido por el sonido *boom bap*³, un estilo de rap que se hizo popular en Nueva York en la década de 1990. En el Triángulo se han hecho más de cuarenta discos, se han filmado decenas de videoclips, dos documentales y una serie de televisión. Su historia se remonta a una situación algo azarosa. Marcos –el dueño y responsable del estudio– pudo disponer de una casa en que no pagaba alquiler ni servicios. La madre y las hermanas, con quienes vivía, se mudaron a otra casa para cuidar y vivir con el dueño del inmueble que se encontraba enfermo. Con una habitación desocupada, este MC⁴ comenzó a visualizar más concretamente el proyecto de hacer un estudio de grabación. Con un conjunto de amigos tenían el deseo de hacer rap, los unía el amor por esa música y la dificultad de hacerlo solos: para ello, construyeron el Triángulo (Muñoz 2019), un *home studio* –en sus palabras– “muy rapero”.

La antropóloga Melisa Rivière caracterizó al Triángulo como un “centro del margen”, donde su ubicación en un barrio de clase popular se combina con la invención y creación por “vías informales y autogestionadas para su promoción y distribución” (Rivière 2016: 37). Además, como resume Christopher Dennis, parece existir un denominador común en las expresiones *hip hop* analizadas por académicos latinoamericanos: “el énfasis en la juventud marginada que emplea su práctica cultural y musical como forma de denuncia a los males sociales que pesan sobre sus comunidades” (Dennis 2014). Desde nuestro punto de vista, es posible complementar y expandir las interpretaciones que privilegian la caracterización del rap como “expresión subalterna” o de “resistencia”. En esa dirección el presente artículo pretende explorar un espacio rapero en que la posible resistencia debería observarse al considerar las redes sociotécnicas que la sustentan.

Al mirar en perspectiva estos temas, la experiencia del Triángulo se liga al menos con dos movimientos históricos sucedidos en Buenos Aires y a las formas específicas de hacer rap. En primer lugar, como se ha señalado en otros trabajos (Muñoz 2018), en las décadas de 1980 y 1990 el rap era poco conocido en Buenos Aires –siempre bajo la sombra del rock o la cumbia– y muchas veces mal visto –tanto por periodistas como por muchos jóvenes–. Por

¹ Parte instrumental de una canción de rap, realizada generalmente por computadoras y *softwares* o máquinas de ritmos y *samplers*; arriba de ellas se rapea. También llamados “instrumentales”, “pistas” o “bases”.

² Utilizaré la doble comilla (“...”) para conceptos nativos utilizados por mis interlocutores.

³ Este estilo tiene como eje estructurador el *sampling* que se combina con ritmos programados en velocidades que van desde los 80 a los 98 BPM (*beat per minute*), en que se acentúa el bombo (*boom*) y el redoblante (*bap*).

⁴ Del inglés *Master of Ceremony*, o maestro de ceremonias, es el nombre que se le da a quienes rapean. También llamados raperos.

ejemplo, cuantiosos bailarines de *breakdance* y *raperos* eran molestados por ser considerados “chetos” (de clases altas), “yanquis” (imitación estadounidense) o “raros” para los ojos de otros jóvenes. Así, comparativamente a lo que sucedió en otros países como Chile, Francia o Brasil (Hammou 2012; Macedo 2016; Poch 2011), el rap argentino no tuvo un gran alcance y afianzamiento en las clases populares, a pesar de una historia que comenzó ya desde la década de 1980 (Biaggini 2020). El registro musical para solistas o bandas nacionales era difícil de realizar de forma autogestiva, ya que una parte relevante de los registros fonográficos más populares se hicieron al alero de sellos discográficos *major*. Especialmente desde la década de 2010, los *home studios* fueron claves para cambiar esta situación, dar mayor autonomía a la movida del rap y potenciar a su expansión y masificación. El Triángulo es icónico en este aspecto y ha sido un vector relevante para entender la historia del cambio tecnológico y los sentidos que se adjudicaron al rap en Argentina.

En segundo lugar, es posible ligar la trayectoria de este *home studio* a una configuración sociomusical más amplia, desarrollada a partir de la década de 2000 en Argentina. Guadalupe Gallo y Pablo Semán (2016) hablan de un conjunto de agrupaciones y emprendimientos de Buenos Aires que marcan un modo de hacer y relacionarse con la música propia de una generación, relacionados con las transformaciones de la digitalización, cambios en la industria de la música y el apareamiento de un segmento novedoso de artistas, gestores y públicos. Estos autores identifican un pliegue de escala *meso* (ni totalmente determinadas por las grandes industrias discográficas ni extremadamente localizadas) que alcanza cierta solvencia económica y logra dar continuidad a propuestas estéticas. Al respecto, los *home studios* pueden considerarse espacios de producción que marcan una cierta contemporaneidad, la que es mencionada por autoras como Victoria Irisarri (2016) en el sello y productora de música electrónica Zizek de Buenos Aires. Ornela Boix (2015), por su lado, subraya una versión singular de “sellos” independientes de la ciudad de La Plata que, entre relaciones de amistad, trabajo y asociación con tecnologías digitales, rebasan la producción discográfica y construyen maneras alternativas de hacer música al modelo de las industrias musicales tradicionales y previas a los 2000.

En tercer lugar, hay que subrayar cómo los *home studios* se han vuelto la manera privilegiada para componer y registrar rap y lo que se ha denominado “música urbana” en América Latina y España (rap, *trap*, reguetón, *dembow*, etc.). Así, las lógicas creativas de los *home studios* son especialmente afines a lo que Morgan Jouvenet (2007) ha llamado *nuevas músicas* que se producen principalmente con *samplers*, cajas de ritmos o DAW (*Digital Audio Workstation*⁵). Al respecto, es interesante lo que señala Schloss (2004) en cuanto a que el rap realizado con *samples* puede considerarse una música “orientada por el estudio” (*studio-oriented music*), concepto que deriva de sus equipamientos (*samplers* y cajas de ritmos, en el caso de sus inicios en Estados Unidos o computadoras y *softwares*, en la actualidad) y una serie de patrones estéticos que comparten los *beatmakers* o productores (o *producers*). No obstante, hay que destacar que fue fundamentalmente la expansión de las computadoras e internet desde la década del 2000 la que facilitó la realización de estos tipos de música para amplios sectores sociales en América Latina.

Específicamente para Argentina, antes de la década de 2000 era caro y difícil disponer de *samplers*, cajas de ritmos, sintetizadores o tornamesas, y tampoco existieron sellos especializados en el rap como sí hubo en Nueva York en el último lustro de 1980 (Chang 2014; Negus 1999). En tal sentido, además de favorecer el consumo y la distribución musical, los dispositivos digitales potenciaron modos específicos de hacer música por medio de *softwares*

⁵ *Software* que permite la grabación, producción y edición de audio digital, instalado en computadoras y posibles de ser asociados a interfaces de audio (“las placas”) y controladores *MIDI*.

y *hardwares*. De este modo, considerar la popularización tardía del rap en Argentina y los cambios que habilitó la digitalización ayudan a entender la relevancia de los *home studios* como espacios paradigmáticos de una manera contemporánea de hacer y relacionarse con la música en las nuevas generaciones.

Respecto de la perspectiva analítica, nos guiaremos por una *sociología de las mediaciones* la que, hermanada con la teoría del actor-red (Latour 2008), enfatiza en los procesos de asociación entre humanos y no humanos (Hennion 2002). Desde este enfoque, se describirá cómo se produce un espacio rapero mediante el “arte de hacer” un *home studio* que, siguiendo una orientación cercana a De Certeau (2000), destacará el trabajo de mis interlocutores para realizarlo con lo que tienen a mano, enfatizando la producción de un espacio en que personas se vinculan con la arquitectura de la casa, los equipos y los sonidos.

Para mostrar estos procesos utilizaré datos obtenidos de una etnografía producida en el marco de una investigación doctoral de antropología realizada entre 2015 y 2019, en la que confluyó la observación participante, entrevistas estructuradas y semiestructuradas, análisis de canciones y de redes sociales. Durante ese período participé como DJ de Núcleo, el principal responsable del Triángulo, grabando música y presentándome en vivo con él. Este nivel de implicación me entregó los datos suficientes para elaborar un *estudio de caso* que, siguiendo a Howard Becker, es un análisis “exhaustivo de situaciones particulares, organizaciones o tipos de acontecimientos” (2016:17). Acerca de este tipo de estudios, Carlo Ginzburg (2010), Jean-Claude Passeron y Jacques Revel (2005) señalan que el *caso* no es solo un ejemplo dentro de una historia; es una forma de plantear problemas. En esa línea, la interrogante de este artículo se encamina a comprender la producción de un espacio rapero en procesos de digitalización y popularización del rap en Argentina.

Este artículo describirá (a) la conformación arquitectónica y los equipos del Triángulo, su separación con el exterior y las interacciones entre los participantes bajo la idea de “ranchar”; (b) la elaboración de canciones para conformar un “sonido rapero”, el “producir”. El texto propone que para entender la constitución del Triángulo hay que dar cuenta de las *operaciones de deslinde* y la emergencia de un “sonido”. Ello se asocia con las formas específicas de hacer rap, las que son actualizadas en este *home studio*.

2. LA PRODUCCIÓN DE UN “ESPACIO RAPER”: ESTUDIOS DE GRABACIÓN Y LAS OPERACIONES DE DESLINDE

¿Cómo analizar la producción de un espacio rapero? Al respecto se puede partir de la distancia que marcan diversos autores al caracterizar los espacios como receptáculos o contenedores estáticos, vacíos, dados, geométricos, para abogar por una idea constructiva, práctica y dinámica de los mismos. Henri Lefebvre (2013) habla del espacio como producto y productor, pues es generado por relaciones sociales al tiempo que las produce, en lo que destaca un proceso que involucra elementos físicos, mentales y sociales. El *espacio vivido* permite enfatizar qué hacen los usuarios o habitantes, además de las características físicas y las concepciones e ideas acerca de los espacios. Por su lado, Michael de Certeau (2000) contrasta el *lugar*, como un orden que distribuye a los elementos en relaciones de coexistencia en sitios específicos (una estructura o morfología), del *espacio* como lugar practicado, animado por operaciones, movimientos y acciones. Marc Augé (2000) invierte los términos. Para él, los espacios son los abstractos y los *lugares antropológicos* son simbolizados y permiten procesos de identificación, relación e historicidad entre quienes los usan.

El antropólogo Tim Ingold (2015) comparte con Augé la caracterización del espacio como abstracto y remarca que es una noción vacía e indiferente a las realidades de la vida y la experiencia. Desde una perspectiva que podríamos caracterizar como postsocial y vitalista

(derivado de la relevancia que adquieren los no humanos y la relación entre los seres como un flujo generativo de lo que denomina vida), el autor inglés afirma que los lugares serían “nudos” donde habitantes entrelazan sus trayectorias e historias. Los habitantes no están *en* lugares, sino se cruzan y los conforman. Así, los anudamientos poseen diversos grados de fuerza y cohesión al considerar un despliegue a lo largo de movimientos compartidos entre quienes se relacionan más o menos intensamente. Hay que subrayar que el énfasis no es solo en modos de usar o simbolizar, sino más bien en una dinámica generativa amplia que incluye, pero supera, operaciones guiadas por los humanos.

También desde un horizonte postsocial, Bruno Latour habla de “localización” al señalar cómo las interacciones no se dan en un lugar autóctono, pues son el “punto de llegada de gran cantidad de agencias que pululan a su alrededor” (2008:279). Allí cobran importancia los no humanos como “localizadores” que de cierta forma permiten que lo local se haga posible y al mismo tiempo dan cierta estabilidad a lo que sucede. En suma, en Latour o Ingold se avanza a describir relaciones co-constitutivas entre humanos y no humanos mediante *asociaciones* (Latour 2008) o *correspondencias* (Ingold 2016) que generan activamente lugares.

Una forma afín de pensar los espacios o los lugares permite a Steven Feld (2017) y al mismo Ingold (2011) separarse de la idea de *soundscape* (paisaje sonoro) de Murray Schafer (1977), como entorno acústico de todos los sonidos percibidos en un cierto lugar. En Schafer no sería muy clara la articulación entre las dos principales dimensiones en que se ha tratado el sonido, ya sea como un fenómeno físico (de las vibraciones) o un fenómeno humano (de las percepción y los sentidos, Sterne 2012). Alternativamente, la propuesta de Feld es considerar al sonido en tanto experiencia “relacional y contingente, situada y reflexiva” (2017:86, la traducción es mía).

Por su lado, Georgina Born (2013) trata acerca de cómo la relación dinámica entre música, sonido y espacio se constituye como formas de crear, marcar o transformar las experiencias públicas o privadas. Al respecto, música y sonido están involucrados en la generación de microsociedades en la *performance* musical (relaciones entre músicos, audiencias y otros participantes) y en la conformación de comunidades imaginarias –virtuales o copresentes–, al tiempo que están atravesadas por formaciones sociales (jerárquicas y estratificadas) e instituciones que permiten formas de producción, reproducción y transformación de sus productos. Así, en torno a esas múltiples *mediaciones* se puede observar formas de individuación o privatización, pero también de agregación y *publicización* en prácticas de conformación de las espacialidades que involucran agencias sónicas o musicales. Al respecto, es posible recuperar lo que De Certeau (2000) llamó operaciones de *deslinde* –de creación de fronteras y puentes realizadas prácticamente en la organización ciertas *regiones* de interacción– de un modo que combine el papel de los usuarios en una relación con las tecnologías, los sonidos y otros no humanos.

Acercándonos más a nuestro tema, es importante revisar lo que señala la bibliografía especializada en torno a los estudios de grabación y sus transformaciones con la digitalización. Desde la mitad de la década de 1960 se valoró a estos espacios más allá del mero registro sonoro, pues, como dice Adam Bell (2014), los estudios fueron considerados un instrumento⁶. Los estudios de grabación pueden concebirse como lugares donde se combina la manipulación sonora (como las prácticas de producción y trabajo de, en y con el sonido), la formación de grupos y espacios y la manera en que ello se asocia a cambios culturales, sociales y tecnológicos más amplios (Greene 2005; Porcello 2005). Respecto de esto último, subrayamos el papel *habilitante* de las tecnologías digitales en torno a su involucramiento

⁶ Los ejemplos emblemáticos y pioneros serían el álbum *Pet Sounds* de The Beach Boys (1966) y *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) de The Beatles.

productivo en flujos de actividad o asociaciones en redes sociotécnicas. Los *home studios* democratizan este instrumento y generan modos novedosos de creación musical.

Existen investigaciones que han tratado específicamente la emergencia de fronteras y puentes en los estudios de grabación. En un artículo de fines de la década de 1980, Hennion (1989) describe un estudio profesional de música pop a las afueras de París, cuya meta es hacer *hits* para vender discos. Dialogando con los trabajos de Latour (1983), muestra su afinidad con los laboratorios y observa cómo los estudios de grabación construyen y desestabilizan las relaciones dentro/fuera entre los elementos supuestamente internos –artísticos, tratados por enfoques *internalistas*– y los externos –sociales, tratados por enfoques *externalistas*–.

En el estudio de grabación analizado por Hennion existe un trabajo de aislamiento, al estar lejos de la ciudad, por su arquitectura y su acústica. A la vez, se genera un cierre respecto de quienes pueden entrar en él. Este aislamiento permite hacer manejables diversas mediaciones que conforman lo musical: en el estudio se reconstruye un micromundo, donde es posible experimentar con la articulación entre los sonidos, los ritmos, las letras, los cantantes, los instrumentos y los técnicos de grabación. Destacando el papel de *intermediador* del “productor artístico”, observa cómo este cumple, por un lado, el papel de público, orientando el proceso creativo según lo que posiblemente regiría el gusto de las grandes audiencias (manejando un conjunto de informaciones como los *charts* o las investigaciones acerca de gustos principales del momento). Por otro, regula las interacciones entre los participantes dentro del estudio orientando, por medio del ensayo y error, la elaboración de canciones. Gracias al “productor” y su red de contactos, la canción es escuchada por el comité de un sello, el departamento de promoción, los medios de comunicación y el público “real”. La separación dentro/fuera es desestabilizada cuando la música va extendiendo su alcance al generar interés en otros, despliegue por el cual conformará su público extendiendo su red. Luego, ¿cómo entender los procesos de delimitación y conexión en los *home studios*?

Joseph Schloss (2004) realiza una investigación acerca del *beatmaking* con *samples* en estudios caseros del rap estadounidense, donde el registro, la mezcla y la equalización se combina con la composición con *samplers*, máquinas de ritmos o computadoras. Al no requerir grandes espacios para grabar bandas con instrumentos, estos estudios suelen ubicarse en habitaciones o sótanos de casas o departamentos particulares, donde se intenta generar un aislamiento de la vida cotidiana y de la familia, pero al interior del espacio doméstico. Son habitaciones separadas del resto del hogar pero dentro de él, que los *beatmakers* suelen denominar *labs* (de laboratorios). Derivados de sus posibilidades tecnológicas, estos lugares son centros de producción musical donde es posible crear canciones y maquetas sin necesidad de grandes recursos económicos.

El enfoque de Schloss puede complementarse con la investigación de Mylene Mizrahi (2014) acerca del *funk*⁷ carioca en Rio de Janeiro de la primera década del 2000. Mizrahi se acercó a un estudio de grabación donde se hacía música utilizando tecnologías digitales muy similares al rap, al que puede considerarse un género musical hermanado. Mr. Catra (su dueño), un *funkeiro* de renombre, había intentado separar el estudio de la cotidianidad de su hogar: levantó un muro entre ambos espacios. Bajo la idea de una *estética conectiva*, Mizrahi muestra el modo en que se establecían relaciones entre lo que pasaba dentro y fuera del estudio, entre ciertos elementos a la hora de hacer música (hiperrealismo letrístico, efectos sonoros, *beatbox*, *loops* de batería y *samples* reconocibles) y el gusto de un público

⁷ No confundir el *funk* carioca o Baile Funk, con el funk de origen estadounidense. El primero es un estilo con influencias de los subgéneros *hip hop* *Miami Bass* y *Electro funk*, y afianzado inicialmente en las *favelas* de Rio de Janeiro.

habitado a tal sonoridad. Luego, los CD grabados circulaban de mano en mano y algunos músicos iban volviéndose populares. De esta forma se establecía un circuito en que lo estético se mostraba activo, pues contribuía y regulaba convencionalmente las limitaciones o las concesiones a la creatividad *funky*.

El caso de Mizrahi se diferencia del estudio de pop de Hennion en varios puntos. En este último, el “productor” actuaba como un intermediario fundamental para orientar el proceso al interior del estudio y generar asociaciones fuera de él (por ejemplo, entre músicos, sellos, radios y públicos). El *funk* carioca al que refiere Mizrahi es una música con relativa independencia de la industria fonográfica tradicional y sus *gatekeepers*, en la que aparece un efecto de desintermediación (Fouce 2012; Gallo y Semán 2016) que habilita una relación más directa entre artistas y públicos, en que media la piratería y un circuito de espectáculos como fiestas y recitales.

Considerando estos antecedentes, a continuación se describirá al Triángulo como un espacio rapero, poniendo en valor la arquitectura, los equipos, las interacciones entre personas, tecnologías y sonidos.

3. MAPEAR Y HABITAR EL TRIÁNGULO: DOMÉSTICO, DIGITALIZADO Y “MUY RAPERÓ”

Nuestro *home studio* toma el nombre del lugar donde se encuentra: el Triángulo es una suerte de minibarrío rodeado por tres líneas de tren y un sector residencial socialmente heterogéneo donde predominan hogares de distintas fracciones de clase media. Al cruzar las líneas del tren, el panorama cambia. Para Rivière (2016:32):

El barrio del Triángulo coincide con varios síntomas que suelen definir una villa⁸, como son la falta de sistemas sépticos o desagües, y ante la ausencia de infraestructuras ejecutadas por las administraciones públicas, los residentes deben de encargarse de establecer sus propias líneas de gas y redes de electricidad.

Afuera de la casa-estudio hay un grafiti que dice el “Triángulo Estudio” y abajo “Se hacen trenzas”, negocio de Yésica –novia de Núcleo–. Hay una reja que suele estar sin llave que da a un patio interior. Antes de entrar a la casa, habitualmente se escucha el sonido grave de un bombo o un bajo de rap, que al ingresar se va delineando y juntando con tonos medios y agudos que conforman una canción (ver Figura 1).

Dos habitaciones de la casa sirven de dormitorios (de la pareja Núcleo-Yésica y de sus hijas) y en la tercera está el estudio. A veces hay subidas o bajadas de tensión eléctrica, observables por el aumento o disminución de la luminosidad de las lámparas. La casa posee un patio interno que en el 2018 tenía una especie de templo donde hay pequeñas esculturas de budas y pirámides, una suerte de sillón hecho de *pallets* y plantas. En una oportunidad un rapero me habló de ese lugar como “La sala de espera”. Servía para ir a fumar un cigarrillo, hablar por teléfono, conversar, descansar del constante y fuerte volumen del estudio y, por cierto, esperar el turno para grabar, editar o mezclar una canción (ver Figura 2).

⁸ El término villa se utiliza en Argentina para designar un conjunto de viviendas precarias y problemas de infraestructura. Pueden plantearse ligazones con las favelas de Brasil o poblaciones de Chile.



Figura 1. Frente del Triángulo Estudio (2019). Fotografía del autor.



Figura 2. “Sala de Espera” (2017). Fotografía del autor.

En el *living*-comedor-cocina los y las raperas u otros comensales que están en el Triángulo van a comer allí junto con “los Miranda” –la familia de Núcleo–. Es un lugar donde se puede hablar de rap y *hip hop*, pero no se trabaja directamente haciendo música. Posee un baño interior, utilizado por visitas y por la familia. En 2019, cuando se filmó la serie televisiva *Broder* en el estudio, la productora audiovisual encargada de su realización puso dinero para habilitar un baño que se encontraba a medio terminar en el patio.

Por su lado, el estudio consta de dos espacios. En el primero se encuentra la “cabina” (que en otros estudios suele denominarse “pecera”) donde fundamentalmente se graban voces. El segundo ambiente es el “control” donde se sitúan quien graba y los otros comensales. Estos espacios tienen una historia marcada por el reciclaje y la donación de materiales y la profesionalización del estudio. La “cabina” –que permite aislar el sonido exterior– se fue construyendo inicialmente con objetos reutilizados: cortinas y frazadas colgadas, pedazos de madera, cajas de huevo o un colchón viejo “fileteado” (cortado de forma fina). Posteriormente las paredes fueron de madera prensada, se pusieron paneles acústicos en su interior, la puerta de un probador de ropa y la ventana de una camioneta que separaba la “cabina” del “control”. A fines del 2017, luego de invertir un dinero ahorrado (gracias a *shows* y la monetización de YouTube), Núcleo rearmó toda la cabina. Instaló paneles acústicos, mejoró la instalación eléctrica, cambió el piso y la iluminación. El estudio se veía más prolijo y la aislación sonora mejoró.

En los casi diez años del Triángulo, también se cambiaron los elementos para la producción musical. En principio trabajaban con un micrófono Samson c03, una computadora equipada con el *software* Nuendo, un *mixer* análogo (con *phantom power* para alimentar eléctricamente al micrófono) y el *software* *Asio For All* que disminuía la latencia en la grabación de las voces⁹, optimizando los recursos de la computadora. Sin tener monitores para mezclar, utilizaban un *home theater*. Luego compraron una placa de sonido externa (desde una *Presonus audiobox* hasta una *Mackie onyx blackjack*) y monitores específicos para mezclar música (desde unos *Alesis MI Active* a unos *Mackie Mr8 Mk3*). Pero lo que Núcleo destaca como el elemento que más le permitió crecer (“pegar un salto en el sonido”) fue el cambio de micrófono: un *Cad Trion 8000* donado por una antropóloga y productora artística en 2013.

Hasta principios de 2017 la decoración del estudio combinaba fotografías de Núcleo y de La Conexión Real, los discos que se han grabado en el estudio, una bandera con el logo del Triángulo, *stickers* de los artistas-amigos y otro de las Islas Malvinas, posters de recitales, un cuadro de Wu-Tang Clan y una remera autografiada y dedicada del rapero español Toteking. Desde 2018 la decoración se concentra en una de las murallas y atrás de la computadora, dando un aire de mayor pulcritud (ver Figura 3).

⁹ Demora en que un sonido es realizado y luego se escucha en auriculares o parlantes.



Figura 3. Fotografía Núcleo grabando en el Triángulo (2018). Fotografía del autor.

Ese año también se fue construyendo una antesala, una suerte de habitación que permite aislar el espacio del estudio del resto de la casa y así generar mayor privacidad: “quiero separar cada vez más la casa del estudio, mi casa está muy pegada”, me señaló Núcleo. En ese lugar él aspira a construir una “isla de edición” (audiovisual) para editar videos y fotografías.

Considerando estos elementos, se entiende cómo el Triángulo conforma un espacio que conjuga la cercanía con la vida doméstica, un mobiliario apto para compartir (entran unas nueve personas en el estudio y otras más en el patio), tecnologías digitales con una decoración *hip hop*. Contar con un espacio acustizado (la cabina), placas de sonido, computadora, *softwares* y un buen micrófono permitió al Triángulo ser reconocido como uno de los estudios de rap *under* de mejor calidad en la década de 2010 de Buenos Aires. Se observa también cómo se ha intentado disminuir la porosidad de lo cotidiano y el trabajo musical, pues la antesala y el baño ubicado en el patio ayudan a separar la vida doméstica del estudio, a casi diez años de que el estudio comenzó a funcionar.

3.1. Habitantes del Tri: personas y perros

Núcleo, Yésica y sus hijas son los residentes permanentes de la casa. Marcos suele estar buena parte del día allí. La mayoría del tiempo él está con alguien: raperos, organizadores de eventos y *mánagers*, fans y periodistas. Tanto Yésica como sus hijas pasan por el estudio a saludar a los presentes, pero no se quedan mucho tiempo cuando Núcleo está trabajando

con otros. Además de ellos, hay tres perros –uno callejero y dos *pitbulls*– que circulan por la casa, indican la llegada de personas y protegen la vivienda, que durante gran parte del día está con la puerta exterior sin llave. Son sustanciales para generar límites hacia el exterior y dar seguridad a la casa.

En varias ocasiones “paran” (se quedan a dormir o frecuentan) algunos raperos. Cuestión que se ha ido reduciendo a lo largo de los años, ante demandas de privacidad por parte de la familia de Núcleo. No es extraño tener invitados que duermen en el estudio luego de grabar una canción o un videoclip. En el Triángulo suelen alojar personas de otras provincias o países, especialmente quienes vienen por algún evento en que Núcleo forma parte de la organización. Asimismo, hay muchas otras personas que no se quedan, pero que pasan de forma regular, especialmente familiares de Marcos, algunos vecinos o personas relacionadas con el *hip hop*.

Dentro de las personas que visitaban el estudio estaban quienes iban a “trabajar” con la música y quienes no. Entre los primeros, algunos realizaban producciones que involucraban a Núcleo como *MC* y otros iban a hacer sus propias creaciones (canciones sueltas, un álbum o un video) en que Núcleo hacía el papel de “productor”. En mi trabajo de campo vi a realizadores audiovisuales y fotógrafos, organizadores de eventos, periodistas aficionados del *hip hop* u otros que trabajan para medios prensa, *fans* que van a comprar entradas para eventos o *merchandising* (remeras o CDs) o a ayudar al estudio (alguien que regala un sillón o hace una instalación eléctrica, por ejemplo). Hubo otras presencias más esporádicas, como agentes municipales o investigadores en ciencias sociales.

3.2. “Ranchar”: Circulaciones para compartir sin objeto explicitado

Gallo y Semán (2016) hablan de *habitar* para dar cuenta de formas de construir emplazamientos y modos de vivir entre los participantes de un conjunto de emprendimientos musicales bonaerenses a partir de 2000. Destacan la relación entre música y cotidianidad, donde los diversos elementos del lugar y las relaciones que se dan allí afectan a la sensibilidad de quienes los circulan y los crean. A su vez, enfatizan la importancia de la generación de confianza y formas de reciprocidad entre los participantes, donde emergen relaciones de amistad y dinámicas de continuidad entre vida social y vida profesional. Esto también se puede observar en torno a la elaboración de identificaciones colectivas (Augé 2000) que simbolizan una *comunidad imaginaria* (Born 2013), al establecer *vínculos* (Hennion 2007) entre quienes comparten en la producción espacial. En tal dirección se abren interrogantes por el habitar del Triángulo.

La posibilidad de “ranchar” permite entender la relevancia que tiene la generación de proximidad y confianza, junto con las preocupaciones artísticas. Guadalupe Gallo (2016), al referirse a un club de música *dance*, observa que para sus asistentes y organizadores este era concebido y vivido como una “casa”. Tal club estaba alejado del circuito comercial, tenía una ambientación sencilla y en su interior se realizaban fiestas con maneras “cuidadas” para administrar la seguridad de los asistentes. Había una moderación de la mirada crítica respecto de las maneras para bailar, vestirse o seducir a otros, en que existía una expectativa de comunicación fluida, horizontal y estrecha entre DJ y bailarines. Un lugar que combinaba la visibilidad e invisibilidad, la pertenencia y la discreción del anonimato. Para la autora, tal articulación permitía construir “climas de fiesta”, valorados positivamente por los concurrentes. Siguiendo tal idea, la posibilidad de “ranchar” permite preguntarse ¿cómo se producen las dinámicas interaccionales que conforman “climas raperos”?

Es usual que buena parte de las personas que van a este *home studio* lleven algo para compartir. Circula comida, algo para beber o para fumar, especialmente marihuana. Todo ello se pone a disposición de las y los presentes. Otro elemento importante es el humor, se

busca hacer reír, donde hay constantes bromas y chistes. A la vez, se produce un continuo relato de experiencias pasadas y proyectos futuros: se conversa de viajes; de problemas (familiares, separaciones con la pareja, económicos) y un sinnúmero de cuestiones típicas de la charla con amigos, lo que va constituyendo un ambiente de cercanía. Adicionalmente, aparecen conversaciones sobre gustos y novedades musicales, recitales propios y ajenos: el público, la “calidad del sonido”, la organización o el dinero recaudado.

Respecto de las canciones, *beats* o productos audiovisuales se genera un consumo colectivo de las obras, especialmente si alguno de los realizadores está presente. Cuando una persona muestra alguna pieza artística se suele frenar la conversación y se escucha o ve lo realizado. Luego de terminar de escuchar o ver una producción, alguno de los realizadores puede explicitar un pedido de evaluación. En suma, en la circulación de comidas, bebidas, marihuana combinado con chistes, gestos, vivencias, expectativas y objetos culturales emerge un “clima rapero”, que tiñe a quienes entran y lo que se produce allí.

El Triángulo es un espacio que, por su ubicación, características arquitectónicas y buena parte de sus consensales, puede remitir a un lugar de clase popular. Cuestión desbordada, especificada, pero no negada, por su modulación singular, de ahí que los procesos narrados vayan perfilando la caracterización del Triángulo como un espacio “muy rapero”. Luego, se puede describir cómo además de “ranchar” se hace música. Erving Goffman (2006) refiere a las *claves* como un modo de entender mínimas variaciones que se transponen, donde se espera que los participantes reconozcan alteraciones conjuntas mediante indicadores y pautas en un particular marco de referencia. Esto permite hablar del cambio de esas dinámicas, donde los momentos se ajustan según las concatenaciones de las actividades que, desde nuestro punto de vista, se vinculan con usos de tecnologías y sonidos. Así se observará el paso del “ranchar” al “producir”.

4. “PRODUCIR”: LOS ETNOMÉTODOS *BOOM BAP* Y LA HABILITACIÓN DIGITAL

La definición de un espacio rapero requiere considerar cómo allí emerge una sonoridad. Una acción central que se desarrolla en el Triángulo es lo que mis interlocutores denominaban “producir”, referido a la creación de canciones. Es posible tratar este proceso como un conjunto de *etnométodos* (Garfinkel 2006) donde se generan *logros prácticos* mediante la construcción de objetividades inestables, en las que existe una relación dinámica entre el hacer cosas juntos, la descripción y la explicación (*accounts*) de ese hacer. En este apartado describiré cómo se hacen canciones de rap en el Triángulo.

La elaboración y el registro de una canción o un disco ha sido tradicionalmente visto como el producto de varias etapas, cada una de estas cuenta con especialistas (ver por ejemplo Martinelli 2015). En principio, los músicos componen canciones en diversos espacios (sus casas o salas de ensayo). A partir de allí, si se quiere efectuar un registro, se procede a “preproducir”, que involucra ensayar las canciones realizadas y encargarse de cuestiones organizativas (lugar de grabación, presupuesto). En esta actividad es posible asesorarse con un “productor musical”, quien da recomendaciones artísticas, se preocupa de asuntos organizativos y se convierte en un intermediador entre los músicos y las otras personas involucradas (equipo técnico, periodistas, público, gente perteneciente al sello de grabación). Cuando estas cuestiones están resueltas, comienza propiamente la “producción”, iniciada con el registro en un estudio, donde el ingeniero de grabación captura los sonidos. Posteriormente –ya en la “posproducción”–, se procede a editar el material grabado, se corrigen los errores de ejecución, existiendo también la posibilidad de regrabar algunas secciones y de trabajar en la sincronización de los sonidos. El siguiente paso es la mezcla, en que el ingeniero (o el técnico) aumenta o disminuye volúmenes, ajusta las frecuencias

–ecualiza– buscando definir los instrumentos, *panea*¹⁰ y coloca efectos¹¹. Finalmente, se *masterizan* los temas terminados y mezclados para que suenen bien en diversos dispositivos de audio y, si es que se está haciendo un disco, se busca que las canciones tengan cierta homogeneidad bajo un particular diseño sonoro. ¿Cómo sucede esto considerando los rasgos propios de un estudio hogareño de rap?, ¿en qué medida esto se asocia con las especificidades musicales del rap?, y ¿cómo allí emerge un singular sonido?

En la creación de instrumentales de rap, pero también en la vocalización rapeada (como muestra Mora 2016), se establecen relaciones entre lo prefigurado y lo emergente, la agregación y sustracción de capas sonoras, la repetición y la circularidad, algo que comparte con las “nuevas músicas”. Respecto de esto último, Schloss (2004), para el caso de instrumentales realizados con *samples*, precisa que en el rap se busca la circularidad más que la linealidad, donde melodías se transforman en *riffs*, formando un efecto de anticipación –pudiendo el oyente predecir lo que va a suceder– gracias a técnicas como el *chopping* o el *looping*¹².

A la luz de estas cuestiones se evaluará qué sucede en el caso del rap *boom bap*, estilo al que se liga el Triángulo, lo que requiere considerar algunos elementos básicos. Los procesos creativos de una canción de este tipo de rap pueden dividirse en: (a) la elaboración de un instrumental y un rap –una letra rimada rítmicamente–; (b) las grabaciones de las voces (rapeadas y cantadas), *scratch*¹³ u otros instrumentos; y finalmente, (c) la edición, mezcla y masterización. Estos procesos pueden ser desarrollados por diferentes personas: (a) el *beatmaker* (*beat*), el *rapero* o *MC* (rap); (b) el DJ (*scratch*) u otros músicos y (c) el productor (grabación y “posproducción”). Pero también es posible que un individuo realice más de una de estas actividades: es usual que el *beatmaker* también grave, edite, mezcle y *masterice* una canción. La relación entre estos elementos y quienes los realizan permite dar cuenta de modos de composición flexibles, que incluye la composición colectiva *in situ* o el trabajo a distancia (Muñoz 2020). El siguiente diagrama resume las actividades involucradas y sus respectivos responsables (ver Figura 4).

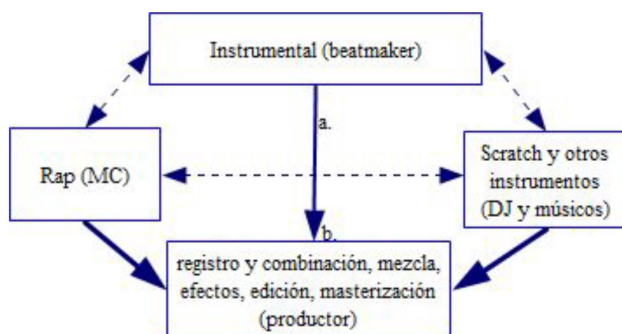


Figura 4. Elementos y responsables de canción *boom bap*. Elaboración propia.

¹⁰ “Panear” es situar un canal de audio más a la derecha, la izquierda o el centro para lograr un carácter envolvente, considerando como mínimo un sonido estéreo en que existirán dos canales (por ejemplo, los auriculares o dos parlantes).

¹¹ Los más usados son: *delay*, *reverb*, distorsión, limitador y compresor.

¹² *Choppear* (*chopping*) es alterar la frase de una muestra sonora, un *sample*, dividiéndola en pequeños segmentos y reconfigurándola en un orden diferente. *Looppear* (*looping*) es tomar un *sample* más largo, con poca o nula alteración (Schloss 2004:106).

¹³ Movimientos adelante y hacia atrás con un disco de vinilo en una tornamesa, en que existe un *mixer* o mezcladora que corta los sonidos.

Las canciones de *boom bap* tienen una estructura básica, que puede o no estar presente, pero que es tradicionalmente reconocible a pesar de la alteración de los órdenes de estas. En primer lugar, poseen una introducción (“intro”), que incluye todo lo que antecede a la primera estrofa. La canción suele iniciarse con la instrumental, con algunas de las capas sonoras principales (por ejemplo, alguno de los *samples* y la batería, a veces sin el bajo), puede aparecer un *scratch* o la vociferación de algunas palabras sueltas. En segundo lugar, las estrofas, en que el *MC* comienza a rapear. Son las partes de mayor duración y donde se desarrolla la temática principal. En tercer lugar, un estribillo (“estribo”), posible de ser rapeado, cantado y, en algunas oportunidades, realizado con *scratch*. Esta sección tiene una menor duración y puede repetirse a lo largo de la canción, generalmente dos veces. En cuarto lugar, es posible la existencia de un “solo” de un instrumento en particular, especialmente de *scratch*, ubicado en distintos momentos de la canción, aunque tradicionalmente va al inicio o al final. Por último, se puede terminar en un estribillo en seco, tener un *outro*, donde se encuentra el “solo” o solamente se escucha la instrumental, y alguna vocalización esporádica (por ejemplo, los agradecimientos denominados *shout-out*). De este modo, un esquema clásico es ABCBCD: A representa la introducción, B la estrofa, C el estribillo y D el “outro”. A continuación se presentan las estructuras de las canciones “Real”¹⁴ y “Classic Shit”¹⁵ de Núcleo, con sus respectivos bloques sonoros (ver Figura 5):

1. Estructura de canción "Real"

A: Intro (sólo sample)	B: Estrofa rap 1	C: estribillo 1 (sin Scratch)	D: estribillo 2 (con Scratch)	B: Estrofa rap 2	D: estribillo 2 (con Scratch)	C: estribillo 1 (sin Scratch)	E: outro (fases, solo de guitarra, sólo sample)
------------------------	------------------	-------------------------------	-------------------------------	------------------	-------------------------------	-------------------------------	---

2. Estructura de canción "Classic Shit"

A: Intro 1 (sólo samples)	B: Intro 2 (solo scratch 1)	C: Estrofa rap	D: Estribillo scratch 1	C: Estrofa de rap 2	D: Estribillo scratch 2	B: Outro (con solo de)	E: Outro (sólo samples)
---------------------------	-----------------------------	----------------	-------------------------	---------------------	-------------------------	------------------------	-------------------------

Figura 5. Estructura de canciones en bloque. Elaboración propia.

Sin entrar en detalles, es interesante observar cómo la estructura final es posible de ser modificada a voluntad luego de las grabaciones. Este método de creación permite probar diferentes modos de ordenar los bloques. El trabajo de composición/registro con los *DAW* se caracteriza por la elaboración de diversas capas y bloques sonoros que se pueden copiar y pegar a lo largo de la estructura de la canción, facilitando las dinámicas de reposicionamiento, agregación o sustracción. Por ejemplo, decidir mediante la escucha si colocar o no un solo de *scratch* al inicio o al final; dejar solamente un estribillo o más de uno; etcétera. En suma, se trata de experimentar con ordenamientos que “enganchen” al “fluir” de la canción, al decir de mis interlocutores.

¹⁴ Nucleo aka TintaSucia - Real: <https://www.youtube.com/watch?v=yJJ2cA7koMo> [acceso: 6 de enero de 2012].

¹⁵ Nucleo aka TintaSucia - Classic Shit: <https://www.youtube.com/watch?v=LRQwEK2kwrY> [acceso: 6 de enero de 2012].

4.1. Un método asentado: grabar voces y la transproducción

Antes de iniciar la grabación de voces, Marcos ve el modo de acceder al archivo digital de los *beats* y los traslada (en un *pendrive*, disco rígido o por Internet) a la computadora de Núcleo quien, al tener la instrumental allí, genera una nueva “sesión” en el *software* Nuendo donde ubica los distintos audios de la canción. Se espera que estén en un formato de buena calidad como *WAV*, aunque algunos novatos la llevan en *MP3*¹⁶.

La pista ya cargada puede tener un número variable de “canales”, lo que refiere a la desagregación de los archivos sonoros. Algunos *raperos* o *beatmakers* entregan el *beat* en un solo canal, mientras que otros lo llevan en múltiples pistas. Por ejemplo, la batería separada en sus partes –bombo, redoblante, *hi-hat*, *tomb*, etcétera–, el bajo y una línea melódica presente en un *sample*. En este punto se realiza un trabajo de posicionamiento de los archivos digitales, los que se ordenan para que inicien al mismo tiempo, logrando así la unidad de la instrumental. Núcleo ajusta la velocidad o *tempo* (los *BPM*) del *DAW* respecto del de la canción, lo que produce una grilla que divide el archivo de trabajo en un conjunto de líneas equidistantes en duración. Con ello será más sencillo *looppear* fragmentos y editar (cortar y pegar, silenciar o regrabar partes de la canción).

Al tener el *beat* en la computadora, Núcleo, en un comienzo, realiza un breve trabajo con el sonido, que luego irá puliendo a lo largo de su desarrollo. Ecualiza los canales para que no se “topen” –anulen– las frecuencias, de forma que se puedan distinguir más claramente los sonidos, por ejemplo, el bombo y el bajo –ambos sonidos graves, que si no están diferencialmente ecualizados pueden confundirse en la escucha–. A la vez, aplica una primera compresión del audio¹⁷. En todo este proceso, Núcleo está atento a lo que sucede en su pantalla, lo que tiene que ver con la manera en que los *DAW* traducen el lenguaje sonoro a uno visual, cuestión que agudiza de manera “quirúrgica” el trabajo de edición (Brøvig-Hanssen 2013; Le Guern 2018; Prior 2012).

Una mayor desagregación de los sonidos en los canales aumentará la precisión para trabajarlos individualmente, por ejemplo, para ecualizarlos y comprimirlos. No obstante, ya que muchas instrumentales se realizan con *samples*, en ciertos canales suelen existir varios tipos de sonidos al mismo tiempo, un bloque que incluye distintas frecuencias y timbres. Así, existirán *samples* más “limpios” o más “llenos”. Mientras que en los primeros hay pocos instrumentos –por ejemplo, solo suenan dos acordes de un teclado–, en los segundos puede haber muchos timbres y frecuencias distintas –como cuando se toma una sección completa de una canción de jazz, cuyo *sample* incluye teclados, baterías y bajo–.

En tales casos Núcleo intenta disminuir ciertas frecuencias mediante la ecualización del *sample* original para reforzar alguna sonoridad. Esto lo observé particularmente cuando la sección elegida incluía el bajo, frecuencia muy importante en el rap, pues se busca un sonido “gordo” –con subgraves penetrantes–, que junto con ciertos patrones rítmicos de la batería haga “mover la cabeza” y vibrar el cuerpo¹⁸. Cuando sucedió esto, Núcleo duplicó el *sample* en otro canal y en uno de ellos ecualizó quitando las frecuencias medias y agudas,

¹⁶ Formatos de almacenamiento digital de sonidos, donde el *WAV* posee más información y calidad que el *MP3*.

¹⁷ La compresión permite el control automático de los volúmenes a lo largo del tiempo. Se baja lo que está muy alto y se sube lo que está muy bajo, considerando un umbral para mantener un nivel homogéneo de volumen.

¹⁸ Rose (1994:75) destaca cómo a inicios del rap de Estados Unidos se utilizó la máquina Roland TR808, por su forma de procesar los graves como un *fat sonic boom*. Por su parte, Schloss (2004:143) habla del *head nodding* como ese movimiento de cuello que sigue la rítmica del *beat*, especialmente siguiendo la batería y el bajo.

en otro sacó los graves. Realizó procedimientos específicos de compresión, ecualización y limitación¹⁹ para intentar que el bajo “agarre cuerpo”. La forma de trabajo es rápida, hay una estabilización de las habilidades de Núcleo, un particular uso y configuración de sus *plugins*, al tiempo que conoce sus equipos.

Antes de comenzar a grabar voces, Núcleo puede preguntar a los raperos si han ensayado, a sabiendas que esto agilizará el proceso; es por esto que suele recomendar a los *raperos* que antes de ir al estudio dominen la letra de la canción. En el Triángulo se cobra por canción terminada y no por hora de trabajo, por lo que Núcleo valora positivamente a alguien que no tenga tantas equivocaciones. Una grabación fluida dependerá de la calidad de la ejecución vocal, el nivel de ensayo, la habilidad y el estilo del *MC*, de sus posibles errores, de la complejidad de las rimas que esté grabando o de la impronta que quiera darle. Marcos se adapta a la manera de rapear del *MC* y al modo que tenga de grabar, sabe lidiar con estas cuestiones y guiar al rapero en este proceso.

Para su trabajo, Núcleo distingue distintos tipos de voces que en el Triángulo se graban de formas diversas. En primer lugar, se encuentra la “voz principal”, que es la que se utiliza primordialmente en las estrofas y se suele rapear en vivo; existen maneras distintas de registrar esta voz. Una de ellas es hacerlo continuamente hasta llegar a un estribillo o hasta equivocarse: lo que le llaman “grabar de un tirón”. Otra posibilidad es ir haciéndolo por pequeñas secciones, por ejemplo, cada uno o dos compases, que en el rap se le denominan “barras”. Así, la grabación se va “pisando”, lo que permite “entrar” [a grabar] con más fuerza la siguiente barra, pues ayuda al *MC* a evitar “quedarse sin aire”. Por ejemplo, en una ocasión registré el primer encuentro de un rapero y Núcleo. Al grabar la primera estrofa, el *MC* frenó luego del primer compás. Núcleo le preguntó si le gustaba esa manera de grabación: hacer un compás y frenar, hacer otro compás y frenar, y el *MC* asintió positivamente y continuaron trabajando de esa forma.

Al finalizar una estrofa, Núcleo recomienda realizar varios “apoyos” a la voz principal, lo que significa “reforzar” ciertas sílabas o frases con otra voz que se sobrepone a la anterior –en lenguaje técnico se le denomina *overdub*²⁰–. Las voces se armonizan en capas superpuestas, algunas de ellas se pueden realizar con mayor volumen (“fuerza”) o en distinto tono²¹. Núcleo suele recomendar sumar “apoyos” más graves o agudos que la voz principal. Especialmente en los estribillos, Núcleo sugiere “doblar” las voces. De esta manera, si los apoyos en estrofas son acentuaciones específicas y de menor duración, en los estribillos se pueden registrar frases más largas de tonos agudos y graves, con lo que se escucha una suerte de coro de voces en sincronía.

Finalmente, se graban los *wapeos* –que incluyen lo que en el rap estadounidense se denominan *ad libs*–, esto refiere a otro canal de audio donde las voces no van al mismo tiempo, ni dicen necesariamente lo mismo que la voz principal. También pueden estar en otro tono y decirse con otro registro (vociferando, riendo, susurrando). Son interjecciones, palabras sueltas o gritos que suelen ser intervenidos por Núcleo, sumándole algún *delay* o *reverb*²².

¹⁹ La limitación prevé que una señal de audio exceda cierto umbral, por tanto previene los picos de volumen y, con ello, que algo “suene roto”, demasiado fuerte, no pudiendo distinguirse la diferencia de frecuencias.

²⁰ *Overdub* es la sobreposición de capas de audio.

²¹ En las presentaciones en vivo, los “apoyos” suelen realizarlos otros *MC* que acompañan al rapero principal, permitiéndole al primero respirar y ayudándolo a que no se le “acabe el aire” para enfrentar la siguiente barra.

²² El *delay* es el retraso y la repetición de un mismo sonido que genera una suerte de eco. El *reverb* (o reverberación) es la permanencia del sonido pero que modifica original y suele asociarse a la acústica de los lugares.

A quienes no han tenido la experiencia de grabar en el Triángulo, Núcleo los va guiando, explicando sus métodos y vocabulario, y la o el rapero trata de entender lo que sugiere, realizando su *performance*, que incluye ensayos y errores. De tal forma emerge el “sonido rapero” propio de este *home studio*: ante una estrofa sin tantas capas le sigue un “estribo” con mayor cantidad, un estribillo con “cuerpo” o aspecto coral (varias voces).

A medida que van grabando la voz principal, los apoyos y los *wapeos*, Núcleo aprovecha para ir realizando procesos que en otros estudios se suelen denominar de “posproducción”, pero que en este caso no son tan “pos”. Va ajustando los canales de voces y la instrumental en relación con los volúmenes, el *paneo*, los efectos, realizando silencios (“cortes”) en el *beat* o quitando alguna capa sonora –por ejemplo, dejando batería y bajo, sin el *sample*–. Otra cuestión recurrente es ir moviendo hacia adelante y atrás los apoyos y las voces dobladas en otro tono para que coincida en mayor medida con la voz principal. De esa manera, en una primera edición, corrige los posibles desfases entre las capas vocales, trabajo que realiza visualizando en la pantalla de la computadora los volúmenes de las voces. También realiza *copy/paste* de ciertas secciones, especialmente los estribillos. De tal manera, al mismo tiempo que se registra (en este caso, las voces) se van efectuando la edición, compresión y ecualización. Lo que en otros casos se le podría denominar *posproducción*, aquí sería más conveniente llamarle una *transproducción*, derivado de ese ir y venir constante entre lo prefigurado, el registro, la vuelta a grabar y aplicar distintos procesos al sonido.

Hay una dinámica de ida y vuelta entre Núcleo, el rapero que graba, las tecnologías y sonidos. Núcleo guía y sugiere, el *MC* puede pedir que se grabe de nuevo algo que no le gusta lo suficiente o que haya tenido algún error. Cada paso va quedando registrado, se puede volver a escuchar, dejar, borrar o regrabar. Se va experimentando hasta quedar conforme. Cuando finaliza la grabación de voces se escucha toda la canción en conjunto y se vuelve a “pulir”. Se cortan ciertas secciones de la instrumental (por ejemplo, puede quitarse la batería antes de comenzar un estribillo), se vuelven a poner efectos y mover ciertos apoyos o *wapeos*. En torno a estas alteraciones, se puede seguir lo señalado por Ragnhild Brøvig-Hanssen (2013) respecto de la lógica del *undo* o “des-hacer”, que refiere a la posibilidad hacer algo nuevo sin sacrificar la versión original, donde los errores en la ejecución son menos importantes –pues pueden realizarse en varias oportunidades–, fomentando así la experimentación. Finalmente, el trabajo de creación musical concluye con una nueva mezcla que incluye a las voces y se prepara finalmente una *masterización*, logrando el “sonido rapero”.

5. REFLEXIONES FINALES

Virginia Woolf (2013) en el ensayo “Un cuarto propio” destaca la relevancia de disponer de una habitación para escribir dentro del hogar y de recursos económicos para que las mujeres de fines del siglo XIX en Inglaterra desarrollasen su obra literaria. Tener un cuarto propio les habilitó el aislamiento de las labores domésticas y les facilitó el trabajo de escritura. Frente a ello, muchas otras mujeres sin esa habitación ni facilidades económicas se les dificultó convertirse en escritoras. Este argumento permite señalar la relevancia del espacio para contrarrestar una situación de subalternidad (el hecho de ser mujer) y cómo ello se asocia a las posibilidades creativas. Ello da para pensar la relevancia de los espacios para la creación artística.

Nuestro caso comparte ciertos elementos pero, a diferencia de lo revelado por Woolf, el Triángulo produce de manera diferente las fronteras y los puentes que constituyen “lo rapero”. Si el cuarto de las escritoras reseñado por Woolf efectúa un aislamiento personalizado, el *home studio* en cuestión no remite a una privatización, sino una reconfiguración

constante entre mediaciones que crean y desestabilizan las formas de limitar y circular entre el resto de la casa y su exterior e incluso entre las etapas en la elaboración de las canciones.

Luego, ante la pregunta de qué hace al Triángulo un espacio rapero, optamos por constatar lo estético, lo social, y lo material, utilizando la categoría nativa de “centro cultural”. Con ello emerge el “arte de hacer” un estudio en su singularidad. En este *home studio* no se produce un micromundo aislado que habilita la captura y recomposición de distintos mediadores (como en el estudio analizado por Hennion 1989) y tampoco es un espacio sólidamente separado del resto de la casa. El Triángulo es un lugar de trabajo en una casa de familia, donde se deben reelaborar constantemente las operaciones de deslinde. Allí se produce una refracción que no es una separación total con el afuera, es más bien una modificación de los elementos que ingresan. A la vez, los “climas raperos” dan un aire de confianza y familiaridad donde el hacer musical se combina con el “ranchar”.

El Triángulo produce una enorme identificación colectiva. Los miembros de la banda de Núcleo lo nombran constantemente en sus canciones y presentaciones públicas. Esto llega a tal punto que en la canción “La Ceremoña” (2012), se presenta una suerte de “sacralización” del *home studio* llamándolo “templo” donde se realizan “cultos”, hay “pentagramas”, “túnicas” y “karmas”, “invocaciones de rimas” y “vínculos sagrados”. Así, cuando más arriba señalábamos que en la socialidad del “ranchar” no había un “objetivo especificado”, encontramos un proceso vincular que produce identificaciones y efervescencias entre quienes participan en el Triángulo asociándose con materiales, tecnologías y sonidos.

Respecto del “producir” que genera el sonido del Triángulo, en las descripciones anteriores se pusieron en acto las habilidades de Núcleo y sus colaboradores, sus diferentes equipamientos, un conjunto de conceptos nativos (*wapeo*, *apoyos*), el uso de los *softwares* y sus respectivos *presets*. Aparecieron formas de trabajo más o menos tipificadas para enfrentar una grabación y recursos estéticos propios. La habilitación digital puso en evidencia una composición flexible, referida en tanto *transproducción* a una acción híbrida entre composición/registro y ejecución, ya que se mezclaban y retroalimentaban tales etapas. No se produce música de una manera tan formalizada como en estudios profesionales en que el “tiempo es dinero”. El criterio de hacer *hits*, aunque puede estar presente, no necesariamente es el primordial. Philippe Le Guern (2018), observa cómo el paso del estudio profesional al *home studio* está marcado por un cambio entre el paradigma de la coerción económica (el tiempo es dinero, con las consecuencias que derivan de estar en el lugar) a otro que reposa sobre la iteración y la experimentación. Se comprende así cómo se define prácticamente el “sonido rapero”.

Estos elementos permiten remarcar las operaciones de deslindes sociales y estéticos. En un texto metodológico acerca de cómo realizar etnografías en estudios de grabación, Thompson y Lashua (2014) muestran las dificultades de los investigadores para el acceso a estos. Hablan de su cierre físico y social relativo a tres cuestiones: la necesidad del aislamiento acústico; el hecho de no ser espacios para sociabilizar –en relación con promover interacciones abiertas entre conocidos y desconocidos–, pues están orientados al trabajo (de producir discos) y finalmente, relacionado con esto último, el carácter íntimo y privado de las sesiones de grabación, donde el acceso está restringido y suelen participar solo quienes están envueltos en la producción (músicos, ingenieros y productores).

Frente a estas consideraciones, el Triángulo parece mezclar constantemente el hecho de sociabilizar con los procesos de creatividad artística, lo que es habilitado por la arquitectura del lugar, los equipos, las personas y el formato específico del rap. Así, las dinámicas de “ranchar” se dirigen y redirigen a las de “producir” y viceversa. Ambas tienen momentos de mayor o menor preponderancia, al tiempo que existen cruces entre ellas. De tal modo, hacer música en el estudio suele estar acompañado de la familiaridad, de la cercanía, la informalidad con una sonoridad. Luego, a pesar de que estas actividades poseen cierta

centralidad circunstancial, a veces se imbrican y en otros momentos se genera un quiebre explícito.

Esto refuerza la idea del Triángulo como un “centro cultural”. La referencia al hecho de situarse en un barrio de clase popular, la habilitación tecnológica, la generación de climas raperos y las formas de lograr un sonido *boom bap* se vinculan activamente. Por medio de estas mediaciones, las categorías de “centro cultural” y lo “rapero” permiten entender un agenciamiento que vislumbra un modo de hacer y relacionarse con la música propia de una generación de las clases populares bonaerenses desde mediados de la década de 2010.

A partir de aquí podríamos hablar de un “espacio de resistencia”, pero con la salvedad de rescatar lo que Sherry Ortner (1997) denomina “resistencia densa”. Esto es un modo de superar formas polares de pensar las relaciones de poder y sentido, al rescatar la alteridad subalterna en una concepción rica y compleja de la cultura, sin menospreciar la forma de su asociación con sistemas de dominación. Con ello se evita un juego rápido de hegemonía y contrahegemonía lineal y directa que podría llevar a lo que Semán (2015) denomina *hegemonicocentrismo*. Tal idea refiere a cómo investigaciones acentúan la existencia de fuerzas enfrentadas, constante y recíprocamente influyentes en un juego de suma cero. El problema que puede tener aquello, es reducir la hegemonía a “una planilla de análisis sin tiempo de despliegue, sin terceridades, indeterminaciones, ambigüedades ni contradicciones” (Semán 2015: 126). En nuestro caso, en la producción de un espacio rapero pudimos vislumbrar tensiones internas (como la de lo público y privado), relaciones de identificación y consumos colectivos o procesos de elaboración sónica que conformaron una autonomía relativa difícil de tratar con miradas esquemáticas.

Desde esta perspectiva podemos reducir la ansiedad de considerar al rap *a priori* como resistente, comprendiendo su densidad en un proceso complejo que involucra mediaciones no dirigidas totalmente de forma negativa, tal como también ha sido visto en el caso del rap chileno por Nelson Rodríguez (2021) o en el funky carioca por Mizrahi (2014). Estamos en la línea de lo señalado por Born, quien refiere a una bidireccionalidad, pues “así como las jerarquías sociales distintivas están sonorizadas (*ensounded*) –encarnadas en la música y el sonido–, la música y el sonido producen sus propias socialidades y espacialidades irreductibles, que sin embargo están atravesadas por relaciones sociales más amplias” (Born 2013:29, la traducción es mía).

Por último, queda pendiente explorar cómo los estudios de grabación caseros de rap de Buenos Aires irradian y expanden su influencia por medio de sus obras (música o videoclips por medio de Internet) o de las personas que asisten y se ven afectadas por lo que se hace allí. Entonces, un aspecto que queda abierto dice relación con la ampliación de las redes sociotécnicas de los *home studios* de rap y de las músicas allí producidas.

BIBLIOGRAFÍA

- AUGÉ, MARC
2000 *Los no lugares. Espacios del Anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- BECKER, HOWARD
2016 *Mozart, el asesinato y los límites del sentido común. Cómo construir teoría a partir de casos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BELL, ADAM PATRICK
2014 “Trial-by-fire : A case study of the musician-engineer hybrid role in the home studio”. *Journal of Music, Technology & Education*, VII/3, pp. 295-312.
- BIAGGINI, MARTÍN
2020 *Rap de acá. La historia del rap en Argentina*. Buenos Aires: Leviatán.

BOIX, ORNELA

2015 “Amigos sí, jipis no : cómo ser un ‘profesional’ de la música en un ‘sello’ de la ciudad de La Plata”. *Ensamblés*, 1/2, pp. 11-26.

BORN, GEORGINA

2013 *Music, sound and space: transformations of public and private experience*. Cambridge: Cambridge University Press.

BRØVIG-HANSEN, RAGNHILD

2013 “Music in Bits and Bits of Music. Signatures of Digital Mediation in Popular Music Recording”. Tesis doctoral. University of Oslo.

CHANG, JEFF

2014 *Generación hip-hop. De la guerra de pandillas y el graffiti al gangsta rap*. Buenos Aires: Caja Negra.

DE CERTEAU, MICHEL

2000 *La invención de lo cotidiano. I- Artes de hacer*. México, D.F.: Universidad Iberoamericana.

DENNIS, CHRISTOPHER

2014 “Introduction: Locating Hip Hop’s Place within Latin American Cultural Studies”. *Alter/nativas*, 2. [en línea], Disponible en: <https://alternativas.osu.edu/en/issues/spring-2014/essays1/dennis.html> [acceso: 27 de enero de 2021]

FELD, STEVEN

2017 “On Post-Ethnomusicology Alternatives: Acoustemology”, *Perspective on a 21st century comparative musicology: Ethnomusicology or transcultural musicology?* Francesco Giannattasio y Giovanni Guiriatì (editores). Udine: Intersezioni Musicali, pp. 82-98.

FOUCE, HÉCTOR

2012 “Entusiastas, enérgicos y conectados en el mundo musical”, *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales*. Néstor García Canclini, Francisco Cruces y Maritza Urteaga Castro Pozo (coordinadores). Madrid: Ariel, pp. 169-186.

GALLO, GUADALUPE

2016 “Noches sin igual: el club de baile en la escena electrónica porteña”, *Gestionar, Mezclar, Habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos*. Guadalupe Gallo y Pablo Semán (compiladores). Buenos Aires: EPC-Gorla, pp. 139-194.

GALLO, GUADALUPE Y PABLO SEMÁN

2016. “Capítulo 1. Gestionar, Mezclar, Habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos”, *Gestionar, Mezclar, Habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos*. Guadalupe Gallo y Pablo Semán (compiladores). Buenos Aires: EPC-Gorla, pp. 15-70.

GARFINKEL, HAROLD

2006 *Estudios en Etnometodología*. Barcelona: Anthropos.

GINZBURG, CARLO

2010 *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

GOFFMAN, ERVING

2006 *Frame Analysis. Los marcos de la experiencia*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.

GREENE, PAUL D.

2005 “Introduction: Wired Sound and Sonic Cultures”. *Wired for Sound: Engineering and Technologies in Sonic Cultures*. Paul D. Greene y Thomas Porcello (editores). Middletown: Wesleyan University Press, pp. 2-22.

HAMMOU, KARIM

2012 *Une Histoire de Rap en France*. Paris: La Découverte.

HENNION, ANTOINE

1989 “An Intermediary Between Production and Consumption: The Producer of Popular Music”. *Science, Technology, & Human Values*, XIV/4, pp. 400-424.

- 2002 *La pasión musical*. Barcelona: Paidós.
- 2007 “Those Things That Hold Us Together: Taste and Sociology”. *Cultural Sociology*, I/1, pp. 97-114.
- INGOLD, TIM
- 2011 “Four objections to the concept of soundscape”, *Being Alive. Essays on Movement, Knowledge and Description*. Tim Ingold (editor). Londres: Routledge, pp. 136-140.
- 2015 “Contra el espacio: lugar, movimiento, conocimiento”. *Mundos Plurales. Revista Latinoamericana de Políticas y Acción Pública*, II/2, pp. 9-26.
- 2016 “On human correspondence”. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, XXIII/1, pp. 9-27.
- IRISARRI, VICTORIA
- 2016 “Mezcla, trama social y formación de nuevas prácticas musicales en Buenos Aires”, *Gestionar, Mezclar, Habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos*. Guadalupe Gallo y Pablo Semán (compiladores). Buenos Aires: EPC-Gorla, pp. 195-251.
- JOUVENET, MORGAN
- 2007 “La carrière des artistes et les transformations de la production musicale. Relations de travail et relation au travail dans le monde des musiques rap et électroniques”. *Sociologie du Travail*, XLIX/2, pp.145-161.
- LATOUR, BRUNO
- 1983 “Give me a laboratory and I will raise the world”, *Science observed: Perspectives on the social Study of Science*. Karin Knorr-Cetina y Michael Mulkay (editores). Londres: Sage, pp. 141-170.
- 2008 *Reensamblar lo Social: Una teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.
- LE GUERN, PHILIPPE
- 2018 “Le virage numérique , un tournant pour l’étude des musiques populaires ?” *Transposition*, 1. [en línea], Disponible en: <https://journals.openedition.org/transposition/1701> [acceso: 27 de enero de 2021] doi: 10.4000/transposition.1701
- LEFEBVRE, HENRI
- 2013 *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.
- MACEDO, MARCIO
- 2016 “Hip Hop SP: transformações entre uma cultura de rua, negra e periférica (1983-2013)”, *Pluralidade Urbana em São Paulo. Vulnerabilidade, marginalidade, ativismos sociais*. Lúcio Kowarick y Heitor Frúgoli Jr. (editores). São Paulo: Editora 34, pp 23-53.
- MARTINELLI, LEONARDO
- 2015 “Producción musical en estudios no profesionales. Grabaciones efectivas con recursos acotados”, *Guía Rec. Claves y herramientas para descifrar el ecosistema actual de la música*. Martín Mena y Bruno Maccari (coordinadores). Buenos Aires: Ministerio de Cultura.Presidencia de la Nación Argentina, pp. 163-180.
- MIZRAHI, MYLENE
- 2014 *A estética funk carioca: criação e conectividade em Mr. Catra*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- MORA, ANA SABRINA
- 2016 “El rapero como escritor: la casa, la calle y la web en las prácticas de composición de letras de rap”, *IX Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata*. Ensenada. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.9185/ev.9185.pdf [acceso: 27 de enero de 2021]
- MUÑOZ, SEBASTIÁN
- 2018 “¿Cuándo va a ‘explotar’? Sentidos y mediaciones del rap en Buenos Aires entre 1984 y el 2001”. *Question*, I/60, pp. 1-18.

2019 “¿Cómo se hace y sostiene Núcleo? La carrera de un rapero de Buenos Aires”. *Avá*, 34, pp. 7-27.

2020 “Hacer lo que se tiene que hacer”: Carreras artísticas y la articulación individuo/colectivo en el rap de Buenos Aires”. *Revista Antropologías del Sur*, VII/13, pp. 133-152.

NEGUS, KEITH

1999 *Music Genres and Corporate Cultures*. Londres: Routledge.

ORTNER, SHERRY B.

1997 “Thick Resistance: Death and the Cultural Construction of Agency in Himalayan Mountaineering”, *The fate of “Culture”: Clifford Geertz and beyond*. Sherry B. Ortner (editora). Berkeley: University of California Press, pp. 135-162.

PASSERON, JEAN-CLAUDE Y JACQUES REVEL

2005 “Penser par cas. Raisonner a partir de singularités”. *Penser par cas*, Jean-Claude Passeron y Jacques Revel (editores). París: Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, pp. 7-44.

POCH, PEDRO

2011 *Del Mensaje a la Acción: Construyendo el Movimiento Hip Hop en Chile (1984-2004 y más allá)*. Santiago: Quinto Elemento.

PORCELLO, THOMAS

2005 “Afterword”. *Wired for Sound. Engineering and Technologies in Sonic Cultures*. Paul D. Greene y Thomas Porcello (editores). Middletown: Wesleyan University Press, pp. 269-282.

PRIOR, NICK

2012 “Digital formations of popular music. Producers, Devices, Styles and Practices”. *Réseaux*, II/172, pp. 66-90. doi: 10.3917/res.172.0066

RIVIÈRE, MELISA

2016 “Centro del Margen: Crónica de un día de un estudio de grabación clandestino de música rap en Buenos Aires”. *Studies in Latin American Popular Culture*, XXXIV, pp. 28-55.

RODRÍGUEZ, NELSON

2021 “La confluencia entre raperos chilenos y sellos discográficos multinacionales en la década de 1990: Una operación con implicancias para el desarrollo del hip-hop en Chile”. *Música Popular en Revista*, 8, pp. 1-23.

ROSE, TRICIA

1994 *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Wesleyan University Press.

SCHAFER, RAYMOND MURRAY

1977 *Our Sonic Environment and The Soundscape. The Tuning of the World*. Vermont: Destiny Books.

SCHLOSS, JOSEPH

2004 *Making Beats. The art of sampled-based hip-hop*. Middletown: Wesleyan University Press.

SEMÁN, PABLO

2015 “Música, juventud, hegemonía: crítica de una recurrencia”. *Apuntes de Investigación del CECYP*, 25, pp. 119-146.

STERNE, JONATHAN

2012 “Sonic Imaginations”, *The Sound Studies Reader*. Jonathan Sterne (editor). Nueva York: Routledge, pp. 1-18.

THOMPSON, PAUL Y BRETT LASHUA

2014 “Getting It on Record: Issues and Strategies for Ethnographic Practice in Recording Studios”. *Journal of Contemporary Ethnography*, XLIII/6, pp. 746-769. doi: 10.1177/0891241614530158

WOOLF, VIRGINIA

2013 *Un cuarto propio*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.

*Un estudio acerca del proceso de aprendizaje de
la técnica pianística de nivel avanzado en las
Enseñanzas Artísticas Superiores en la especialidad
de Interpretación en España*

*Resources for learning piano technique at an advanced level
in Higher Artistic Education in the Major of Interpretation in
Spain*

por

Ana María Botella Nicolás
Universidad de Valencia, España
ana.maria.botella@uv.es

Rosa Isusi-Fagoaga
Universidad de Valencia, España
rosa.isusi@uv.es

Martín Mateo-Laguía
Real Conservatorio Superior de Música Victoria Eugenia de Granada, España
martinmateo@live.com

En este artículo se estudian los recursos disponibles a lo largo de la historia del piano moderno para el aprendizaje de la técnica pianística. Se estructura en dos partes. En primer lugar, se recoge la evolución de las obras didácticas de nivel avanzado, desde los primeros métodos del siglo XIX destinados al piano moderno hasta el presente. En segundo lugar, se describe la actualidad del aprendizaje de la técnica pianística en los centros reglados españoles que imparten Enseñanza Artística Superior en la especialidad de interpretación. Para ello se llevó a cabo un estudio cuantitativo mediante cuestionario. Las conclusiones indican que el alumnado usa textos que datan del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX, siendo los estudios de Chopin de los más empleados. Además, se observa una preeminencia del estudio de la técnica digital mediante fórmulas de escalas, que no prepara para la ejecución de la totalidad del repertorio exigido. Un análisis factorial reveló que se puede agrupar al estudiantado en siete categorías, en función de sus concepciones acerca del aprendizaje de la técnica pianística.

Palabras clave: piano, didáctica, técnica, Enseñanzas Artísticas Superiores, interpretación, conservatorio.

This article studies the resources available throughout the history of the modern piano for learning piano technique. It is structured in two parts. In the first place, the evolution of advanced level didactic works is collected, from the first methods of the 19th century for the modern piano to the present. Secondly, it describes the actuality of piano technique

learning process in Spanish regulated centers that teach Higher Arts Education in the major of Interpretation. For this, a quantitative study was carried out using a questionnaire. The conclusions indicate that the students are based on texts dating from the 19th century and the first half of the 20th century, Chopin's studies being the most widely used. In addition, there is a preeminence of the study of digital technique by means of scale formulas, which does not prepare for the execution of the entire required repertoire. A factor analysis revealed that students can be grouped into seven categories, based on their conceptions about learning piano technique.

Keywords: *piano, didactics, technique, Higher Arts Education, interpretation, conservatory.*

INTRODUCCIÓN

En la didáctica del piano, frecuentemente se hace referencia a dos conceptos encontrados: interpretación y técnica (Gerig 2007; Chiantore 2001; Narejos 1998; Kaemper 1968; Golz 1944). Existe consenso en acotar el término “técnica” al conjunto de procedimientos que determinan la interpretación, tales como la mecánica, el manejo del pedal o el control de los planos sonoros y dinámicos (Chiantore 2001; Coll 1996).

En España, a nivel normativo, el Real Decreto 1614/2009, de 26 de octubre, por el que se establece la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores reguladas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación, recoge en el artículo 11 la previsión de que el Gobierno defina el contenido básico de los planes de estudios conducentes a la obtención de los Títulos de Graduado o Graduada. Esto se hace en el Real Decreto 631/2010, de 14 de mayo, donde se incluye el dominio técnico del instrumento como contenido.

En la actualidad, gran parte de la producción científica en torno a la didáctica del piano sigue preocupándose de las prácticas pedagógicas del pasado (Musser 2019; Laor 2016; Lee 2016; Tzotzkova 2012; Wong 2008; Lipke-Perry 2008; Marun 2007). Aquellas acotadas en el presente suelen centrarse en algún aspecto en concreto, como el pedal (Curbelo 2013) o la lectura a primera vista (Corredor 2019). Otras adoptan la metodología del estudio de casos para un centro de enseñanza en concreto (Gil 2010). Sin embargo, con esta información no se está en condiciones de describir las prácticas y recursos que emplea el estudiantado actual para el aprendizaje de la técnica pianística en su conjunto.

En este estudio se pretende conocer cómo se estudia actualmente la técnica pianística en los centros reglados españoles que imparten enseñanzas artísticas superiores en la especialidad de interpretación¹. Para ello se considera necesario profundizar en la evolución de la literatura concerniente a técnica pianística, establecer qué papel tiene la formación técnica en la carrera del estudiantado de piano de esta especialidad e indagar si pueden establecerse similitudes en el acercamiento al estudio de la técnica pianística entre el alumnado participante en el estudio.

OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

En concreto, los objetivos de la investigación son los siguientes: conocer el perfil académico y profesional del alumnado encuestado, descubrir sus concepciones acerca de la técnica pianística, caracterizar el estudio de la técnica, determinar la evaluación de la técnica y detectar problemas y demandas del estudiantado.

A base de una revisión bibliográfica y a un estudio exploratorio mediante grupos de discusión que fue realizado en varios conservatorios superiores españoles con población

¹ En España, las enseñanzas artísticas superiores son impartidas en instituciones como los conservatorios superiores (en el caso de música) y equivalen a las carreras universitarias en el ámbito del arte (N. del E.).

diana (Mateo-Laguía 2021), se diseñó un cuestionario para un estudio descriptivo de corte cuantitativo, que se presenta en este artículo².

El instrumento del cuestionario fue validado por cuatro expertos y expertas en la materia³ y ajustado hasta obtener un coeficiente de concordancia de Kendall aceptable de intensidad moderada-media⁴ (Rendón-López y Ortega-Carrillo 2018; Lacave, Molina, Fernández y Redondo 2016). El resultado de este proceso aportó un cuestionario formado por 34 preguntas agrupadas en 7 dimensiones:

- La primera dimensión, compuesta por 12 ítems, recoge los aspectos referidos al perfil personal y profesional, de manera que caracterice la muestra.
- La segunda dimensión, formada por 3 ítems, contiene preguntas relacionadas con las expectativas laborales y la información recibida al respecto.
- La tercera dimensión, de 2 ítems, sistematiza las concepciones acerca del proceso de enseñanza-aprendizaje de la técnica pianística.
- La cuarta dimensión, núcleo del cuestionario, formada por 6 ítems, recoge las preguntas relacionadas con el estudio de la técnica pianística, hábitos y repertorio empleado para tal fin.
- La quinta dimensión, de 5 ítems, contiene aspectos generales relativos al repertorio.
- La sexta dimensión, compuesta por 4 ítems, contiene aspectos acerca de la evaluación del aspecto técnico.
- La séptima dimensión y última, que posibilita la inclusión de la opinión personal, está formada por 2 ítems.

En concreto, las preguntas finales del cuestionario se consignan en la Tabla 1 (ver Tabla 1).

Mediante un muestreo no probabilístico, se distribuyó el cuestionario definitivo en su formato *online*, vía correo electrónico, a todo el profesorado de piano de las instituciones españolas en las que se impartía la especialidad seleccionada –según la clasificación de centros de Mateo-Laguía (2021)–, acompañado de una carta de presentación en la que se explicaban los objetivos y la finalidad de la investigación y se solicitaba su difusión entre el alumnado.

² Para la elaboración del cuestionario fue empleada la plataforma *LimeSurvey* [acceso: 27 de marzo de 2020].

³ El experto 1 es el profesor Albert Nieto, doctor en Música, pianista, autor de seis libros de pedagogía pianística –entre ellos varios dedicados a la técnica pianística– y de divulgación musical, así como de una edición crítica de la *Suite Iberia* de Albéniz acompañada de una grabación en CD. Ha ejercido como catedrático de piano en diversos conservatorios. La experta 2 es la profesora Rocío Lorenzo Martín, doctora en Ciencias de la Educación, pianista repertorista, profesora de piano y catedrática en el Conservatorio Superior Victoria Eugenia de Granada. La experta 3 es la profesora Pilar Posadas de Julián, investigadora, pianista, pedagoga desde hace más de veinticinco años, catedrática en el Conservatorio Superior de Granada, autora y coordinadora de distintos proyectos de innovación educativa. El experto 4 es el profesor Miguel Ángel Rodríguez Laíz, catedrático de piano con más de veinticinco años de experiencia didáctica, más de un centenar de recitales y grabaciones con importantes sellos discográficos como Naxos.

⁴ Se obtuvo una W de Kendall de 0,524 para una p de 0,00, con una fiabilidad según el estadístico de Alfa de Cronbach de 0,987.

TABLA 1. PREGUNTAS DEL CUESTIONARIO RELACIONADAS CON LOS OBJETIVOS.

OBJETIVOS	PREGUNTAS
Conocer el perfil académico y profesional del alumnado encuestado	Sexo, Edad, Centro, Curso, Nota media del curso anterior, ¿Estás estudiando otra carrera aparte de piano?, ¿Cuál/es?, ¿Realizas conciertos actualmente? ¿De qué tipo? ¿Cuántos al año? De los anteriores, ¿alguno es con solista, agrupación y orquesta de prestigio internacional? ¿A cuáles de las siguientes actividades asistes de manera regular? ¿Compaginas estudios con la docencia? ¿Se te ha informado acerca de futuros estudios o empleos en clase? ¿Cuáles de las siguientes experiencias has tenido? ¿Qué beneficios sacaste de dicha experiencia? ¿Cómo ves tu futuro dentro de cinco años? ¿Crees que en la actualidad estamos viviendo un cambio metodológico en la manera de enseñar de los profesores y profesoras?
Descubrir las concepciones que sobre la técnica pianística tiene el alumnado	Señala el grado de acuerdo o desacuerdo respecto de las siguientes afirmaciones. Clasifica los siguientes recursos técnicos por orden de importancia, ¿Realizas ejercicios específicos para el desarrollo de alguna de las siguientes destrezas? ¿Qué estilo de estudios es más apropiado para trabajar la técnica?
Caracterizar el estudio de la técnica	¿Emplea tu profesor o profesora material de elaboración propia para la enseñanza de la técnica en sus clases?, Lo que suele hacer es, De los estudios de los siguientes compositores, ¿cuáles estás estudiando o has estudiado durante el Superior? ¿Has tocado algún estudio de mujeres compositoras durante el Superior? ¿Emplea tu profesor o profesora material para el desarrollo de los aspectos técnicos en sus clases? Métodos, tratados, colecciones de ejercicios de mecanismo, libros de técnica, etc., ¿Cuál/es?, ¿Conoces algún tratado técnico escrito por alguna mujer?, ¿Cuál/es? ¿Qué tipo de repertorio estás estudiando o has estudiado durante tu formación superior? ¿Detectas alguna carencia? ¿Cuál? ¿Cuál dirías que ha sido el estudio más difícil que has llegado a tocar durante el superior? ¿Cuál dirías que ha sido la obra de repertorio de concierto más difícil que has llegado a tocar durante el superior?
Determinar la evaluación de la técnica	¿Evalúas tu progreso técnico?, ¿Qué instrumentos empleas para ello?, Para la evaluación de la asignatura de piano, ¿cuáles de los siguientes parámetros debería tenerse en cuenta y en qué orden de importancia?, ¿Evalúa tu profesor o profesora la técnica por separado? (examen de estudios, de escalas, de ejercicios técnicos concretos, etc.), ¿Qué instrumentos emplea para ello?
Detectar problemas y demandas del alumnado	¿Cómo mejorarías tu técnica?, ¿Qué crees que podría mejorar tu profesor o profesora en la enseñanza de la técnica pianística?

Elaboración propia.

LAS OBRAS DIDÁCTICAS PARA LA ENSEÑANZA Y APRENDIZAJE DE LA TÉCNICA PIANÍSTICA EN EL SIGLO XIX

En la transición del siglo XVIII al XIX, se publicó uno de los grandes métodos del momento en Europa: *Méthode pour le Piano-Forte* de Ignaz Pleyel y Jan Ladislav Dussek (Chiantore 2001), cuyas aportaciones perduraron todo el siglo XIX y todavía siguen empleándose en la enseñanza de la técnica pianística. En Pleyel y Dussek (1797), por un lado, se sistematizan los ejercicios de cinco dedos, que se volverían a emplear en Schmitt (1834) y Hanon (1870). Por el otro lado, se introdujo un ejercicio para la independencia de los dedos con notas tenidas, que fue tomado como modelo por autores como Adam (1804), Liszt (1886), Clementi (1868), Zabalza (1892), entre otros.

Antes de seguir con el tratamiento de los textos didácticos, conviene señalar que durante este siglo XIX el piano ganó robustez. En 1825 Alpheus Babcock empleó por primera vez un armazón de acero, aunque fue la firma Steinway la que incorporó de manera habitual el armazón a una sola pieza en sus pianos de cola a partir de la década de 1850 y patentó el invento definitivo (Gerig 2007). Este hecho posibilitó una mayor tensión en las cuerdas y una colocación de la encordadura de manera cruzada, lo que se tradujo en una mayor potencia sonora del instrumento (Gómez-Morán 2019). De esta manera, se trataba de dar respuesta a las continuas exigencias por parte de los compositores de un mayor rango dinámico y virtuosismo, que eran acordes a las de gran parte del público de este periodo (Chiantore 2001).

Con las publicaciones de Muzio Clementi se dio un cambio de paradigma en la manera de interpretar. Este compositor escribió *Introduction to the Art of Playing the Pianoforte*, publicado en 1801, los *Preludes & Exercices*, escritos en todos los tonos mayores y menores y publicados en 1811, y *Gradus ad Parnassum*, editado y publicado entre 1817 y 1826. El primero estuvo destinado a principiantes, el segundo aglutinó preludios y ejercicios de varios niveles y el tercero se centró en la técnica de nivel avanzado. Si hasta ese momento lo habitual era interpretar los pasajes con una pulsación *non legato*, reservando el *legato* para aquellos marcadamente *cantabile*, con Clementi (1801; 1868) el *legato* se convirtió en la práctica habitual (Gerig 2007; Karydis 2006).

Ludwig van Beethoven (1770-1827) no llegó a publicar sus esbozos de ejercicios y consideraciones técnicas que concibió a lo largo de su vida. Se hace necesario consultar sus manuscritos –especialmente el Kafka y el Kessler– para conocer sus planteamientos al respecto. Así, algunas indicaciones presentes en estos textos, como “echando la mano” (Chiantore 2001: 163)⁵ y las numerosas alusiones a la inclusión de matices muy variados para el estudio de las fórmulas técnicas hacen pensar en una muñeca flexible, que admite movimientos generosos, producidos con y sin ayuda del antebrazo y del brazo (Laor 2016).

Otro de los cambios fundamentales de esta primera mitad del siglo XIX atañe al *staccato* ejecutado con movimiento de muñeca en los pasajes rápidos: quedó obsoleto y se sustituyó por un ataque virtuoso de dedo: la acción en exclusiva de los dedos a velocidad, en ese pellizcar la tecla, produciría el efecto de *staccato*. Como apunta Gerig (2007), este cambio se instauró en *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte Spiel* de Johann Nepomuk Hummel (1778-1837).

Una de las obras de la época que ha conseguido perdurar en el entorno de conservatorio actual es la de Carl Czerny (1791-1857). Aparte de sus colecciones de estudios destinadas a todos los niveles y dificultades mecánicas de la ejecución del instrumento –destacando su op. 740 de nivel avanzado–, publicó *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule*,

⁵ Expresión en alemán: *Mit der Hand geworfen*.

op. 500 (1839). Asimismo, fue autor de otros escritos acerca de técnica pianística, entre los que destacan *Die Kunst des Vortrags der älteren und neuen Claviercompositionen* (1846) y *Letters to a Young Lady on the Art of playing the Pianoforte* (1839).

En *Pianoforte-Schule* se empleó por primera vez el término “peso” en la teorización de la técnica pianística (Gerig 2007). De esta manera, gracias al peso y la fuerza de la gravedad, la mano puede –y debe– descansar sobre la tecla, de manera que “cada dedo debe ser levantado exactamente a la misma altura y en el mismo momento en el que se percute el dedo que sigue a continuación” (Czerny 1839, vol. 1: 7). Además, con este autor –aunque ya en Hummel ocurría– se estableció la digitación actual de las escalas (Laor 2016).

Sin embargo, si alguien ha prestado atención a los dedos de la mano y sus posibilidades de producción de un sonido hermoso similar al de un cantante, durante esta primera mitad del siglo XIX, ese ha sido Frédéric Chopin (1810-1849). La atención a la morfología de la mano hacía que Chopin, como pedagogo, instituyera la posición natural de la mano basándose en la escala de si mayor, empezando a tocar por el mi con el pulgar (Eigeldinger 1996). A partir de aquí, la manera de estudiar las escalas se efectuaba variando la articulación.

A su hacer compositivo debemos dos de las grandes obras de nivel avanzado para el desarrollo de la técnica: *Estudios* op. 10 y op. 25 (Finlow 2000). Los primeros fueron compuestos durante el periodo de 1829 a 1832 y se publicaron en 1833. La segunda serie se publicó en 1837, aunque fue compuesta entre 1832 y 1836. Los estudios de Chopin constituyen, según Chiantore (2001: 328): “la transición a la moderna concepción del gesto pianístico”.

En efecto, para Chopin todo gesto o movimiento del cuerpo del intérprete debía considerar un punto de apoyo que sirviera de descanso y conexión con el ataque siguiente (Eigeldinger 1996). La expresión anterior aparece reiteradamente en los esbozos para un método que Chopin nunca llegó a completar, tratándose de una analogía con el caminar humano (Tellefsen 1993). Y, con relación a sus *Estudios*, Lipke-Perry (2008) establece la siguiente taxonomía, en función de las destrezas técnicas en que se centren: control de la fuerza, independencia de dedos, desarrollo del virtuosismo, trabajo del pulgar, velocidad, flexibilidad y polirritmia.

Otro de los grandes intérpretes y pedagogos que, en el transcurrir del siglo XIX, escribió acerca de técnica pianística fue Franz Liszt (1811-1886). Sus *Technische Studien* fueron compuestos entre 1868 y 1880 y publicados póstumamente, en 1886, por Alexander Winterberger (Gerig 2007). Esta obra recoge el planteamiento mecánico del compositor. También compuso *12 Exercises* –que posteriormente, en 1837, pasarían a publicarse, revisados, bajo el título *Études d'Exécution Transcendante*–, los *Estudios Paganini* –publicados en 1838 en su primera versión y en 1851 la segunda versión–, los *Tres Estudios de Concierto*, compuestos entre 1845 y 1849, y los *Dos Estudios de Concierto*, de 1862 (Walker 2011).

Las obras anteriores suelen ser interpretadas con frecuencia en los conservatorios superiores (Lorenzo 2009) y, en síntesis, según Boissier (1927), trabajan los siguientes aspectos técnicos, en los que el empleo del peso del brazo y la búsqueda de nuevas posibilidades sonoras mediante los movimientos derivados de este son precisos: octavas (simples y partidas), trémolos (en notas simples y dobles, incluyendo los trinos e incluso las notas repetidas), notas dobles (cuidadosamente diferenciadas de las octavas), notas simples.

También en la madurez Johannes Brahms (1833-1897) compuso sus *51 Ejercicios para Piano*. Dejando a un lado la polémica acerca de su autoría, motivada por la similitud del texto con los ejercicios de Tausig (Walker 2011; Goodchild 2007) o incluso con los de Theodor Pfeiffer (Chiantore 2001), los de Brahms están destinados al trabajo del *legato* a un alto nivel, distinguiéndose entre el *legato* y el *legato leggiero*. Según Brahms (1893), el primero se reserva para líneas en *cantabile* y el segundo para las partes de acompañamiento. A este respecto, las indicaciones *forte* y *legato*, por un lado, y *piano* y *leggiero*, por el otro, llevan implícita una concepción de la ejecución en la que se asociaba el empleo del brazo

para los pasajes *forte* en *legato* y se destinaba la técnica digital para aquellos pasajes *leggero*, que además normalmente eran ejecutados en *piano*.

Theodor Leschetizky (1830-1915) fue un reconocido pedagogo en su tiempo que contó con numerosos discípulos de prestigio –como Ignaz Paderewski, Fannie Bloomfield, Annette Essipova, Ignaz Firedman, Ossip Gabrilowitsch, Mieczyslaw Horszowski, Ethel Leginska, Benno Moiseiwitsch, Paul Wittgenstein o Arthur Schnabel– a quienes adaptaba su metodología, empleando un método diferente con cada uno de ellos que ponía el énfasis en el sonido y efectos resultantes (Schonberg 1990).

Conforme avanzaba el siglo XIX, las teorías que contemplaban el movimiento del antebrazo y del brazo en la ejecución fueron más numerosas. Así, en *Touch and Technic* –publicada en 1889– de William Mason (1829-1908) es habitual que aparezca la distinción entre el ataque de dedo, de muñeca y de brazo. En esta obra, se diferencia entre el *staccato* y el *legato* en función del grado de presión aplicado a la tecla en el momento posterior al ataque. Es decir, en el *staccato* no sería necesario ejercer presión más allá de la necesaria para que la tecla baje, mientras que en el *legato* la calidad del sonido se vería favorecida por la presión del dedo sobre la tecla y se mantendría incluso después de haberse bajado esta.

Aun así, la primera gran teoría acerca de la técnica que trató el tema del ataque y sus variantes fue la de Kullak (Chiantore 2001). Adolph Kullak (1823-1862), en *Die Kunst des Anschlags*, admite de manera explícita el ataque de brazo, característica innovadora a mediados del siglo XIX que diferencia este tratado de otros contemporáneos y, como se ha visto anteriormente, creó precedente. Por lo demás, esta obra recoge la tradición técnica de la primera mitad del siglo XIX, al diferenciar entre el ligado ordinario y ligado con presión, el *staccato* de dedo y el picado-ligado ejecutado con la intervención del antebrazo, reconociendo aun así que es difícil diferenciar entre la acción del dedo y la del brazo durante la ejecución pianística (Uszler, Gordon y McBride 1991).

Sin embargo, en esta segunda mitad del siglo XIX coexistieron métodos innovadores, como los que se han visto anteriormente, con otros que eran fieles seguidores de la tradición digital. A este respecto, se puede destacar el texto de Lebert y Stark (1858), de referencia en el Conservatorio de Stuttgart, que popularizó el procedimiento de estudiar fuerte y lento (Goodchild 2007).

También destacó en la línea anterior –aunque en este caso en el Conservatorio de París–, el profesor Isidor Philipp (1863-1958), quien escribió varias colecciones de ejercicios, estudios y escritos teóricos, como los *Exercices journaliers*, el *Méthode élémentaire et pratique de piano*, o las *Réflexions sur l'Art du Piano*, así como ediciones críticas, por ejemplo, de una selección de los *Estudios* de Chopin. Los *Exercices* se publicaron en 1894 y estaban destinados al ejecutante de alto nivel. Confirmaron la concepción de la técnica pianística como una cuestión de práctica mecánica cotidiana. Chiantore (2001) señala la innovación de acometer las escalas en terceras digitadas por sucesiones de grupos de 3 y 4 notas (1/3-2/4-3/5-1/2-1/3-2/4-3/5, etc.).

En un entorno predominantemente masculino, a caballo entre el siglo XIX y el siglo XX, Marie Jaëll (1846-1925), alumna de Liszt y profundamente innovadora, cultivó la idea de que la consciencia de las sensaciones táctiles, auditivas y visuales es la esencia de la técnica de alto nivel (Narejos 2015). La española Josefa Lloret de Ballenilla (1878-1908) fue alumna de Marie Jaëll y a ella se debe la difusión de las teorías de esta autora en España, gracias a la publicación de la *Escuela Moderna del piano* en 1901. Según Narejos (2015), después de la prematura muerte de Josefa Lloret a los treinta años, las ideas de Marie Jaëll no volverían a España hasta después de la década del cincuenta, esta vez de la mano de Eduardo del Pueyo, quien se había formado en la pedagogía de Marie Jaëll por medio de una alumna de esta última, Jeanne Bosch van's Gravemoer, en Bruselas.

Con Ludwig Deppe (1828-1890) se abrió un nuevo paradigma: si hasta ahora el aprendizaje y perfeccionamiento de la técnica pianística se entendía, en esencia, como un proceso que pasaba por la repetición de ejercicios y obras diseñadas para tal fin, a partir de este autor, la reflexión previa y el control de los movimientos por parte del pianista, en función de las sensaciones corporales, se impuso como modelo (Gerig 2007). Aunque, en realidad, Deppe no escribió ninguna teoría completa acerca de técnica –tan solo un artículo titulado *Los sufrimientos del brazo del pianista*– está considerado como uno de los autores sobresalientes de finales del siglo XIX, que marcó la transición hacia la primera mitad del siglo XX. En esta época, como se verá a continuación, fueron varios los autores que siguieron esta línea y profundizaron en el estudio científico de los movimientos en la ejecución pianística.

LAS OBRAS DIDÁCTICAS PARA LA ENSEÑANZA Y APRENDIZAJE DE LA TÉCNICA PIANÍSTICA EN LOS SIGLOS XX Y XXI

Los avances científicos y técnicos del siglo XX influenciaron la producción didáctica del piano, de manera que los autores y las autoras del momento no se limitaron a prescribir unas normas o proponer una serie de ejercicios de mecanismo para su asimilación en base a la repetición, sino que intentaron validar sus teorías de ejecución pianística, como se observará más adelante, fundamentándolas en las leyes físicas, la anatomía y la organología del instrumento –Steinhausen, Breithaupt, Matthay, Ortmann y Schultz–, así como en la psicopedagogía –Busoni, Leimer, Giesecking, Schnabel– o en la neurología –Kochevitsky–. Se podrá observar, además, que se abandonó el origen centroeuropeo de los textos de la materia, convirtiéndose Estados Unidos y, en concreto, la ciudad de Nueva York, en una de las localizaciones de referencia en la pedagogía del instrumento (Uszler, Gordon y McBride 1991).

En la primera mitad del siglo XX coexistió un grupo de teóricos que focalizaron sus teorías en una problemática común: los movimientos del cuerpo del pianista y cómo son producidos. Por ello, a esta corriente se la conoce con el nombre de Escuela Anatómico-Fisiológica (Gerig 2007; Uszler, Gordon y McBride 1991). En ocasiones, esta corriente ha sido denominada *Escuela de la Relajación* (Knerr 2006; Wheatley 2011). Está representada por Eugen Tetzl, Alexander Ritschl, Paul Stoye, Tony Bandmann, Friedrich Adolf Steinhausen, Rudolf Maria Breithaupt, Tobias Matthay, William Townsend, Marie Jaëll y los alumnos de Deppe (Gerig 2007).

Los planteamientos de esta escuela todavía no alcanzaban el rigor científico de las teorías que la sucederán hacia los años treinta del siglo XX, pero tenían en común con estas cierto negacionismo de las prácticas del pasado: Ortmann (1929), Schultz (1936) y Fielden (1934) refutaron las teorías de comienzos del siglo XX, como Steinhausen (1905), Matthay (1903) y Breithaupt (1909) lo hicieron con las del siglo XIX al establecer un punto de inflexión en las teorías de Deppe, acrecentando así la distancia con una figura ya en extinción del pianista-compositor que escribe acerca de técnica.

Tobias Matthay (1858-1945), estableció una taxonomía de 42 diferentes tipos de ataque en su obra *The Act of Touch*, publicada en 1903. Esta variedad se puede concretar en dos tipos fundamentales: el *ataque adherente* y el *ataque impulsado* (Wheatley 2011). El primero consiste en atacar la tecla con la yema del dedo plana y el dedo ligeramente distendido, de manera que el sonido resultante se adecúa a los pasajes en *cantabile*. El segundo produce un sonido brillante, ideal para los momentos de virtuosismo, al atacar la tecla con la punta produciéndose el movimiento desde la segunda falange.

Según Matthey (1947), las partes del cuerpo que intervienen en la interpretación son los dedos, la mano, el antebrazo y el brazo:

No existe ninguna “técnica de dedo” sin que la mano y el brazo colaboren de una manera u otra. Definimos el trabajo digital como el producto de “unos impulsos rotatorios puntuales, aplicados al teclado por medio de la ponderada acción de los dedos y de la mano en cada nota” (Chiantore 2001: 634-635).

Si en las teorías de Matthey el elemento musical era la finalidad siempre presente, para Breithaupt (1909) las sensaciones físicas se equiparan al sentido musical del intérprete. Todos los movimientos deben ir destinados a dejar el peso del cuerpo sobre el teclado, de manera que “la fuerza activa de los dedos –la fuerza activa de la muñeca– son erróneos, ideas malentendidas” (Breithaupt 1909: 24). Para poner en práctica este control de los movimientos, de los tres volúmenes de su obra *Die natürliche Kaviertechnik* –publicados en 1905, 1907 y 1912– destinó el último a los *Praktische Studien*, donde se incluyeron obras del repertorio de nivel avanzado de autores representativos, aparte de varios ejercicios de mecanismo que basan sus fórmulas en el control del movimiento.

Friedrich Adolf Steinhausen (1858-1910) también diferenció entre movimientos activos y pasivos, los producidos por la contracción de los músculos y los resultantes de dejar caer el peso, respectivamente. Así, en la gradación del peso que se deposita sobre la tecla, este médico y violinista aficionado distinguió entre carga mínima –cuando se aplica el peso mínimo para que la tecla descienda– y carga completa –cuando la totalidad del peso del brazo descansa sobre el fondo de la tecla– (Wheatley 2011).

Los dos autores anteriores tenían en común la idea de que no era necesaria la activación de la musculatura para la ejecución pianística, aspecto que fue pronto refutado por Otto Rudolph Ortmann (1899-1979). Según Ortmann (1929): “en la ejecución pianística el proceso de aprendizaje y ejecución está inseparablemente ligado a los nervios y sus centros: la médula espinal y el cerebro” (64). De esta manera, Ortmann ya no se refirió –como los autores anteriores– a la fuerza de gravedad y al peso, sino que entendió que “el complejo problema de la mecánica fisiológica aplicado a la técnica pianística se resuelve a sí mismo finalmente, en una cuestión básica: las variaciones de fuerza producidas en la superficie de la tecla por el intérprete” (Ortmann 1929: 3). Escribió *The Physical Basis of Piano Touch* y *The Physiological Mechanics of Piano Technique*, publicados en 1925 y 1929, respectivamente. La última obra mencionada ha sido considerada por algunos autores como el mejor texto acerca de técnica pianística (Gerig 2007).

Otro autor estadounidense, contemporáneo a Ortmann, fue Arnold Schultz (1903-1971), quien escribió *The Riddle of the Pianist's Finger*, publicada en 1936. De nuevo aquí se descarta la idea de la completa relajación durante la ejecución, entendiendo que siempre debe haber algún músculo activo. La novedad que aportó Schultz, relativa al empleo de los músculos, radica en la afirmación de que es posible activar solamente los músculos pequeños de la mano de manera independiente al resto (Uzler, Gordon y McBride 1991).

Otra de las corrientes pedagógicas del siglo XX identificable por sus características comunes es la Escuela Psico-Técnica, caracterizada por priorizar el desarrollo del pensamiento frente al ejercicio muscular y cuyos principales representantes fueron Ferruccio Busoni, Willi Bardas, Grigori Prokofiev, Grigori Kogan, Egon Petri, Leopold Godowsky, Artur Schnabel y Walter Giesecking (Kochevitsky 1967).

De los anteriores, Ferruccio Busoni (1866-1924) escribió en 1886 los *Estudios*, op. 16, y entre 1917 y 1922, el *Klavierübung*. Este último, publicado en cinco volúmenes, consiste en una compilación de ejercicios, estudios y transcripciones que exploran los problemas técnicos de la ejecución de alto nivel. Para Busoni, la clave de la técnica consistía en disponer

de varios recursos interiorizados que se puedan aplicar a los diferentes lenguajes de los compositores, ahorrando en tiempo y ganando seguridad interpretativa (Chiantore 2001).

El estudio mental ganó importancia conforme avanzaba el siglo XX. Un ejemplo de ello se haya en *Piano Technique* de Karl Leimer (1858-1944) y Walter Giesecking (1895-1956). Estos autores rechazan el estudio repetitivo durante muchas horas en favor de la concentración y del trabajo analítico de la partitura. Una de las novedades que aporta el texto radica en el empleo de la técnica de visualización mental durante el proceso de aprendizaje de la partitura. Además, Leimer y Giesecking (1951) establecieron cuatro tipos diferentes de ataque, recogiendo la tradición interpretativa anterior:

La caída libre, el lanzamiento, el golpe, el balanceo y en parte la rotación, son géneros de toque en los cuales los dedos se ciernen sobre las teclas, en tanto que en el toque por presión están ya en contacto con las teclas antes de entrar en acción (Leimer y Giesecking 1951: 34).

Una fusión de las teorías de los autores de comienzos de siglo XX en busca de una técnica natural integrada por la dimensión mental, corporal y nerviosa se encuentra en *The Science of Pianoforte Technique*, publicada en 1927, de Thomas Fielden (1883-1974). Así, en este tratado teórico se concibe la ejecución al teclado como una combinación entre el peso y el impulso muscular (Kner 2006).

Similar idea se encuentra en las teorías de una de las alumnas de Mathhay, Maria Levinskaya, autora de *The Levinskaya system of pianoforte technique*, publicado en 1930, donde se realizaron aportaciones novedosas en lo que respecta a la concepción del timbre desde un punto de vista científico (Wheatley 2011). La diferencia entre la concepción de Levinskaya y la de Fielden es que esta todavía admitía la idea del empleo del peso –sin activación muscular– como una posibilidad (Torres 2017).

En España, durante la primera mitad del siglo XX, algunos autores identificaron una escuela pianística bajo el gusto por la igualdad de la pulsación y el equilibrio sonoro, la articulación e independencia de dedos y el virtuosismo centrado en la velocidad y la precisión rítmica que los discípulos de Granados parecían compartir (Ferrer 2015).

Para que este recorrido por las principales obras destinadas al aprendizaje de la técnica pianística quede lo más completo posible, dentro de los límites de este estudio, conviene tratar a los compositores de esta primera mitad del siglo XX que, si bien no teorizaron acerca de la técnica pianística, sí escribieron series de estudios para piano.

Claude Debussy (1862-1918) publicó en 1916 sus *Douze Études pour Piano*. Estos estudios comienzan con la figuración mecánica de los ejercicios de cinco dedos en un claro homenaje a la técnica tradicional. Posteriormente se trabajan figuraciones ya conocidas, como las cuartas, sextas, octavas, notas repetidas. Tienen la característica de no aparecer digitados de manera intencional, para que el intérprete busque la digitación que mejor se adapte a sus características.

Camille Saint-Saëns (1835-1921) fue el autor de los *Estudios* op. 52. La técnica de Saint-Saëns estaba basada en el empleo fundamentalmente de los dedos, al que se le unía un uso comedido del peso de otras partes del cuerpo (Chiantore 2001). Junto con los anteriores, compuso en 1892 los *Estudios* op. 111 y, en 1912, varios estudios para la mano izquierda.

Sergei Rachmaninov (1873-1943) compuso los *Études-tableaux* op. 33 y op. 39, publicados en 1911 y 1917, respectivamente. La escritura de Rachmaninov requiere de una amplia gama de movimientos, entre los que se incluyen los del brazo y hombro (Chiantore 2001).

Alexander Scriabin (1872-1915) fue un pianista y compositor que se caracterizó por tocar solamente sus propias composiciones (Gerig 2007). Fue autor de varias series de estudios, los op. 3, 8, 42, 49, 56 y 65 (Lee 2013).

Béla Bartók (1881-1945) entendía que los elementos del lenguaje musical debían ser aprendidos previamente a tocar con el instrumento, como señala uno de sus alumnos: “[Bartók] clarificaba la estructura de las composiciones que nosotros tocábamos, las intenciones del compositor, los elementos básicos de la música y el conocimiento fundamental del fraseo” (Gerig 2007: 483). Dentro de la producción pianística de Bartók, destaca *Mikrokosmos*, que abarca desde el nivel inicial hasta el intermedio, considerándose una de las más importantes series de estudios escritos en la edad moderna (Gerig 2007).

Dentro de este grupo de compositores se destaca, por último, a Sergei Prokofiev (1891-1953), autor de los *Estudios* para piano, op. 2. Como indica Chiantore (2001: 517), sus interpretaciones destacaron por una acentuación regular y un marcado carácter rítmico: “Prokofiev privilegiaba la repetición obsesiva de modelos métricos constantes, que generaban así movimientos de la mano simétricos y reiterativos”.

Una vez hecho este paréntesis, regresamos al análisis de las teorías técnicas introduciendo a George Kochevitsky (1903-1993), que fue el principal representante de la llamada Escuela Neurológica (Torres 2017). Con Kochevitsky (1967: 45) se produjo una renovación en la manera de concebir la ejecución pianística: los impulsos nerviosos del cerebro son los generadores del movimiento que, a su vez, son motivados por un estímulo auditivo interno: “la agilidad del aparato motor depende más de nuestra habilidad para pensar musicalmente rápido que de la larga práctica y de la repetición numerosa de movimientos”.

No obstante, la concepción decimonónica no estaba del todo perdida en este periodo y siguieron escribiéndose compilaciones de ejercicios de mecanismo. Uno de los primeros compositores dentro de esta categoría fue Alberto Jonás (1868-1943), quien publicó entre 1922 y 1929 los siete volúmenes que integran su *Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity*.

Ernst von Dohnányi (1877-1960), director del Conservatorio de Música de Budapest, fue el autor de *Essential finger exercises for obtaining a sure technique*, publicado en 1929. Firme defensor del ejercicio de mecanismo, desaconsejaba los estudios de Czerny, “puesto que no ofrecen nada que no pueda ser adquirido mediante los ejercicios de dedos” (Dohnányi 1950: 6).

Rafael Joseffy (1852-1915), alumno de Liszt, fue el autor de un método para piano titulado *School of advanced Piano Playing*, publicado en 1902. Según Chiantore (2001), es el autor que mejor condensa las características y elementos técnicos de los grandes virtuosos de finales del siglo XIX, sintetizándolos en su obra.

Otro de los autores representativos de este periodo, que se puede considerar heredero del siglo anterior, fue profesor del Conservatorio de San Pietro a Maiella de Nápoles y es uno de los máximos representantes de la escuela napolitana de piano (Santiesteban 2016). Se trata de Florestano Rossomandi (1857-1933), quien escribió *Guida per lo studio técnico del pianoforte*, que fue publicada por primera vez en 1923, estructurada en ocho volúmenes.

Alfred Cortot (1877-1962) fue el autor de *Principes Rationnels de la Technique Pianistique* (1928). A pesar de que la obra considera la práctica de ejercicios como solución a las dificultades técnicas, estos vienen planteados desde el estudio previo del movimiento fisiológico que debe realizarse y no desde la mera repetición. Cortot es más conocido en la actualidad por su *Édition de travail* de los estudios de Chopin, editada por Salabert, en la que explica para cada estudio varios ejercicios orientados a trabajar las dificultades principales, de manera que se estudie “no solo el pasaje difícil, sino la dificultad misma que está contenida en él, reduciéndola a su carácter elemental” (Chiantore 2001: 703).

En la segunda mitad del siglo XX, proliferaron los ensayos eclécticos acerca de ejecución pianística escritos por pianistas que impartían clases, fruto de su experiencia en el escenario y su actividad pedagógica. Se pueden nombrar algunos textos que entran dentro de esta categoría, como *El Arte del Piano* de Heinrich Neuhaus, publicado en 1958, y de György Sándor, *On piano playing*, publicado en 1981.

En el panorama latinoamericano del siglo XX se observa una gran heterogeneidad en lo que al estilo de las composiciones para piano se refiere. Puede afirmarse que estas heredaron una estética y técnica de la música europea, aunque todavía quede una gran cantidad de material sin documentar (Grandela 1971; Merino-Montero 2014). Sin ánimo de exceder los objetivos de esta investigación, se puede destacar que en Chile se encuentran varios testimonios de textos didácticos enfocados en la técnica pianística, como los *Estudios* del pionero Pedro Humberto Allende, compuestos entre 1920 y 1936, o incluso las series más modernas destinadas al aprendizaje del instrumento desde edades tempranas, como *Mi amigo el piano* de Elena Waiss y René Amengual de 1947, *El pianista chileno* –compilado por Carlos Botto y publicado en 1965–, la recopilación de María Eugenia Alarcón de 1992 titulada *Pequeña antología del compositor chileno para piano* o la más reciente compilación de 2014 de Fernando Cortés Villa bajo el nombre de *Compositores chilenos: Obras para piano*.

En Estados Unidos, en la década de 1990, aparecieron algunas publicaciones que consideraron el estudio técnico de nivel avanzado desde un punto de vista pedagógico: Seymour Fink, profesor en la Universidad de Nueva York, escribió *Mastering Piano Technique: A Guide for Students, Teachers, and Performers* y Marienne Uszler, profesora en la Universidad de California, *The well-tempered keyboard teacher* (en coautoría con Stewart Gordon y Scott McBride). Esta corriente continúa durante el siglo XXI, acentuándose el espíritu crítico hacia la tradición heredada de la escuela de Clementi en obras como *The Tyranny of Tradition in Piano Teaching: A Critical History from Clementi to the Present* (2019) de Walter Ponce.

En la actualidad, uno de los autores más prolíficos en lo que respecta a la técnica pianística es el español Albert Nieto, quien ha teorizado acerca de la digitación, el pedal de resonancia, el gesto pianístico, ha realizado propuestas curriculares de contenidos técnicos y ha escrito, recientemente, un ensayo que recoge reflexiones, estudios, normas y teoría sobre la técnica y la interpretación pianística (Nieto 1988, 2001, 2006, 2016, 2020). *Contenidos de la técnica pianística* recoge una secuenciación de contenidos para cada etapa educativa: Grado Elemental, Grado Profesional y Grado Superior. Según Nieto (2006), estos quedarían sintetizados en seis categorías: “El instrumento”, “El cuerpo”, “El elemento acústico”, “El elemento textual”, “Los medios técnicos” y “Recursos complementarios”. El texto entiende la técnica pianística en sentido amplio, integrando todos aquellos elementos necesarios para el proceso de la ejecución.

CARACTERIZACIÓN DEL PROCESO DE APRENDIZAJE DE LA TÉCNICA PIANÍSTICA EN LAS ENSEÑANZAS ARTÍSTICAS SUPERIORES EN LA ESPECIALIDAD DE INTERPRETACIÓN

La muestra de este estudio está formada por 122 respuestas completas que se consideran representativas de la población, ya que se obtuvo participación del 95% de los centros públicos que imparten estas enseñanzas en España, según la clasificación de Mateo-Laguía (2021)⁶. Los datos se analizaron mediante procedimientos estadísticos que abarcaron el análisis univariado, bivariado y factorial.

⁶ En concreto, los centros educativos que formaron parte de la muestra son: Musikene, Conservatorio Superior Katarina Gurska, Conservatorio Musical Arts de Madrid, CSM Eduardo Martínez Torner de Oviedo, CSM de A Coruña, CSM de les Illes Balears, RCSM de Madrid, CSM de Badajoz, CSM de Navarra, CSM de Castilla y León, CSM de Vigo, CSM Oscar Esplà de Alicante, CSM Manuel Castillo de Sevilla, CSM de Castilla la Mancha, Liceo, CSM de Jaén, CSM Joaquín Rodrigo de Valencia, CSM Salvador Seguí de Castellón, CSM Rafael Orozco de Córdoba, CSM de Aragón, CSM de Málaga, RCSM Victoria Eugenia de Granada y CSM Manuel Massotti Littel de Murcia.

El rango etario del estudiantado que respondió al cuestionario oscila de los 17 a los 44 años, siendo la moda de 20 años y la franja etaria mayoritaria la que va de los 18 a los 20 años (49,2%), con una desviación típica de aproximadamente cuatro puntos (3,623). De esta manera, la muestra de esta investigación se asemeja a otras obtenidas en estudios de igual naturaleza (Martínez 2020; Báez 2019; Escorihuela 2017; Villafruela 2012).

El alumnado participante en esta investigación está plenamente cualificado en sus estudios –con una moda en la calificación de Notable (48,2%), seguido de Sobresaliente (23%) y Bien (17,2%)– aunque tan solo el 24,4% del estudiantado realiza conciertos en público, con una frecuencia mayoritaria de 1 a 5 conciertos anuales (51,6%). Además, está centrado en sus estudios de manera exclusiva: el 73,8% solamente se dedica a estudiar piano. Se observa, en este punto, una dedicación mayor a los estudios que con otros planes formativos –como la LOGSE– en los que el 65% estudiaban solo piano frente al 35% que compaginaban estudios (Cid 2012).

En lo que se refiere a los textos didácticos empleados, el estudiantado de piano en la especialidad de interpretación en España emplea obras que datan del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX para aprender la técnica pianística. Los estudios de Chopin son los preferidos –tocados por el 96,7% del estudiantado– seguidos por los de Rachmaninov y Liszt. Estos datos ya se venían reflejando en investigaciones anteriores (Lorenzo 2009). Además, se ha observado similitud entre el repertorio recomendado en las guías docentes y el interpretado, encontrado una excepción notable con el caso de Czerny: mientras que en las guías docentes se referencia poco (Mateo-Laguía 2021), el estudiantado participante en esta investigación indica tocarlo con frecuencia. Obsérvese en detalle la frecuencia del repertorio de estudios interpretados (ver Figura 1).

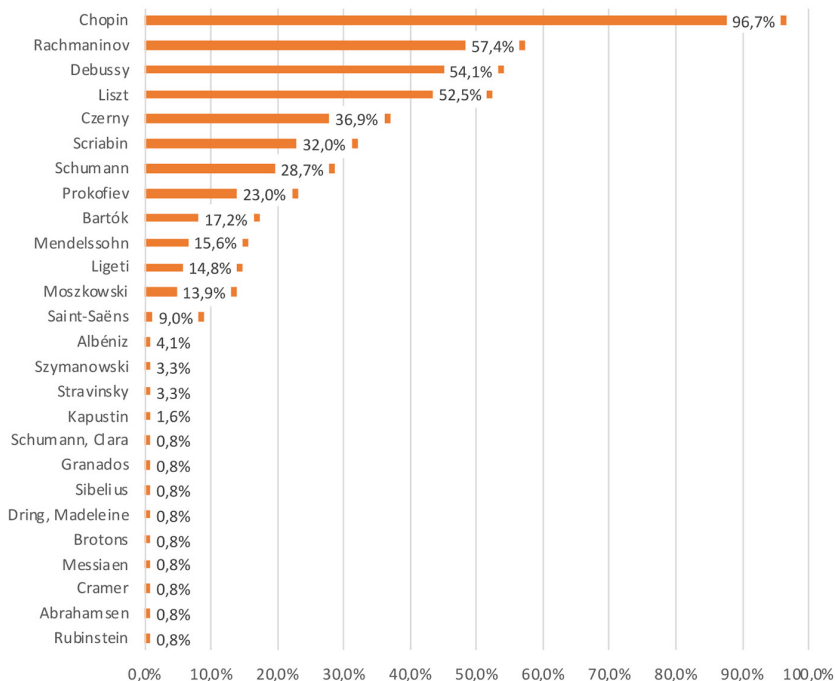


Figura 1. Repertorio de estudios. Elaboración propia.

Estos resultados siguen la norma de interpretar las obras del pasado, que además está marcada por un canon estético centroeuropeo mayoritario (Weber 1999). De esta manera, el 40,2% del alumnado de este estudio cree que existen carencias en el repertorio y, dentro de esas carencias, 48,6% señala la conveniencia de ampliarlo a nuevas épocas y estilos; datos que son tendencia en las investigaciones de los últimos años (Báez 2019; Vicente 2007).

En cuanto al estudio del mecanismo mediante ejercicios, la fórmula de las escalas ocupa la categoría de las más practicadas, a la luz de los datos obtenidos. Esto se traduce en que el estudiantado practica un tipo de técnica heredera del siglo XVIII y comienzos del XIX que no le prepara para acometer las dificultades del conjunto de repertorio que debe interpretar durante la carrera y que, además, entra en conflicto con sus propias creencias, ya que la mayor parte del alumnado identifica el control del peso como la destreza técnica más importante que se debe dominar: 35,4% frente a 13,4% que afirma eso de las escalas.

Profundizando en el segundo de los objetivos de esta investigación –descubrir las concepciones que respecto de la técnica pianística tenía el alumnado– se acometió un análisis factorial que pretendía agrupar estas creencias sintetizándolas en categorías lo más homogéneas posible⁷. Conviene señalar que se obtuvieron condiciones favorables para su realización, al ser la prueba de esfericidad de Bartlett estadísticamente significativa $-p<0,001-$ y contar con un valor elevado para la medida de Kaiser-Meyer-Olkin $-0,776-$ (Lloret-Segura, Ferreres-Traver, Hernández-Baeza y Tomás-Marco 2014).

En los siguientes párrafos del estudio se procederá al tratamiento de los datos arrojados por dicho procedimiento. De esta manera, una vez realizado el análisis factorial, se encontró que la respuesta a la problemática tratada en los párrafos anteriores, de que no todo el alumnado practica la técnica con rigor, podría darse en el sexto factor. Este factor está formado por las variables que afirman que los profesores y profesoras no explican cómo trabajar la técnica en sus clases y que se debería dedicar más tiempo a su enseñanza. En efecto, parece evidente que, si no se reciben explicaciones y las que se reciben son demasiado breves, no se da posibilidad a una formación técnica de calidad. En concreto, el Ítem 7: “Los profesores y profesoras no explican cómo trabajar la técnica en sus clases”, obtiene un acuerdo del 31,1%; mientras que el Ítem 9: “Se debería dedicar más tiempo al trabajo secuenciado de la técnica en las clases de piano”, del 56,5%.

⁷ El análisis factorial fue aplicado a la pregunta C2 de la tercera dimensión del cuestionario relativa a concepciones. Esta emplea formato Likert de cinco puntos y está formada por 18 ítems: Ítem 1: “Es necesario trabajar la técnica mediante ejercicios de mecanismo (cinco dedos, escalas, etc.)”, Ítem 2: “La técnica pianística es un medio para poder hacer música de calidad”, Ítem 3: “Existen ejercicios específicos para trabajar el pedal”, Ítem 4: “La memoria es una habilidad técnica”, Ítem 5: “Existen ejercicios específicos para trabajar la memoria pianística”, Ítem 6: “En la Guía Docente se contempla el trabajo de la técnica de manera separada al repertorio de concierto”, Ítem 7: “Los profesores y profesoras no explican cómo trabajar la técnica en sus clases”, Ítem 8: “Existe material para trabajar la técnica pianística”, Ítem 9: “Se debería dedicar más tiempo al trabajo secuenciado de la técnica en las clases de piano”, Ítem 10: “Se debería proporcionar un plan de estudio técnico individualizado para cada alumno y cada alumna”, Ítem 11: “Un profesor o profesora asistente se debería encargar de la enseñanza de los aspectos técnicos, mientras que el profesor o profesora titular se encargue de la enseñanza del repertorio de concierto”, Ítem 12: “No hay tiempo para trabajar la técnica por separado con tanta carga lectiva de asignaturas teóricas”, Ítem 13: “No hay tiempo para trabajar la técnica con tantas obras de repertorio de concierto que se exigen”, Ítem 14: “Estudiar muchas horas es fundamental para ganar técnica”, Ítem 15: “Estudiar en lento es adecuado para ganar técnica”, Ítem 16: “Estudiar aplicando variantes rítmicas (estudiar con ritmos) es adecuado para ganar técnica”, Ítem 17: “El currículo debería contemplar más horas lectivas para la enseñanza de la técnica”, Ítem 18: “Es fundamental de cara al futuro laboral adquirir una técnica pianística sólida”.

Si bien es cierto que el anterior no constituye un factor mayoritario, sí que es considerable, debido a la importancia del contenido que trata. Esto es así, ya que se demuestra de manera estadísticamente significativa que el alumnado que sí recibe explicación y dedicación al tratamiento de la técnica pianística dentro de las clases de piano obtiene mejores calificaciones⁸ (ver Figura 2).

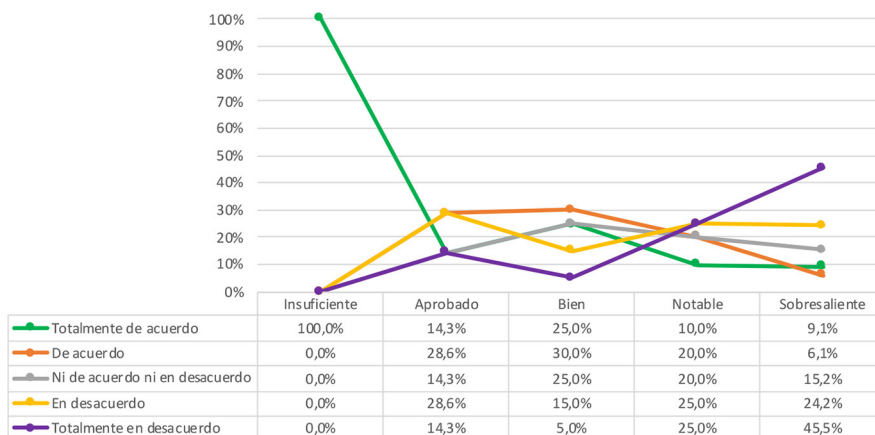


Figura 2. Correlación entre “Los profesores y profesoras no explican cómo trabajar la técnica en sus clases” y la nota. Elaboración propia.

Además, el tratamiento de la técnica en las clases de piano concuerda con las exigencias del perfil de graduado o graduada en interpretación, que señalan, según el Real Decreto 631/2010, de 14 de mayo, que:

El Graduado o Graduada en interpretación deberá ser un profesional cualificado con un dominio completo de las técnicas de interpretación del instrumento y su repertorio, y en su caso, de instrumentos complementarios (48494).

El hecho de que el profesorado no explique cómo trabajar la técnica pianística en sus clases podría responder a una creencia o, también, a no conocer material suficiente al respecto. Se sabe que, desde mediados del siglo pasado, los materiales que se emplean en los conservatorios suelen ser los mismos (Golz 1944) y que, además, son escasos y de difícil acceso por ser antiguos o poco conocidos entre el profesorado (Wallick 2013). De hecho, en esta investigación, los textos que maneja el estudiantado datan en su mayoría del siglo XIX y se condensan en los ejercicios de Brahms (18,4%), Liszt (14,3%), Hanon (14,3%) y Cortot (20,4%).

Continuando con el tratamiento de los resultados del análisis factorial, se observa que en otro de los factores hallados en el estudio –el primero– se aboga por el estudio en lento durante largos periodos, aplicando variables rítmicas, bajo la supervisión de un profesor

⁸ Se obtiene correlación significativa con la variable “Nota media” (-0,283 según Tau-b de Kendall y -0,332 para Rho de Spearman).

asistente. Las teorías de Lebert y Stark (1858), del estudio en lento y fuerte añadiendo ritmos, así como las de Hanon (1870) se adaptan a este patrón. Por tanto, se trata de una práctica heredera de la Escuela digital de tradición decimonónica.

Dentro de este primer factor, el Ítem 14: “Estudiar muchas horas es fundamental para ganar técnica” solamente es aceptado por el 53,3%, estando el 23,9% en desacuerdo con invertir grandes cantidades de tiempo a este respecto y 23% sin saber qué opinar. El 63,9% se muestra favorable al Ítem 1: “Es necesario trabajar la técnica mediante ejercicios de mecanismo (cinco dedos, escalas, etc.)”, 70,5%, al Ítem 15: “Estudiar en lento es adecuado para ganar técnica” y 77,9%, al Ítem 16: “Estudiar aplicando variantes rítmicas (estudiar con ritmos) es adecuado para ganar técnica”. Se detectan opiniones minoritarias –estando el 29,6% de acuerdo– respecto del Ítem 11: “Un profesor o profesora asistente se debería encargar de la enseñanza de los aspectos técnicos, mientras que el profesor o profesora titular se encargue de la enseñanza del repertorio de concierto”.

Las reivindicaciones de una necesidad de tiempo en los planes de estudio y en el repertorio de concierto de la clase de piano se aglutinan en un solo factor –el segundo–. Se trata de tres variables correlacionadas entre sí constituidas por el Ítem 12: “No hay tiempo para trabajar la técnica por separado con tanta carga lectiva de asignaturas teóricas”, el Ítem 13: “No hay tiempo para trabajar la técnica con tantas obras de repertorio de concierto que se exigen” y el Ítem 17: “El currículo debería contemplar más horas lectivas para la enseñanza de la técnica” que obtienen un grado de acuerdo del 66,4%, 41,8% y 61,5%, respectivamente y que, en el caso de la que señala el exceso de repertorio, se acentúa con la edad. Es decir, el alumnado de mayor edad se muestra más crítico con los programas que se deben estudiar, entendiendo que la longitud puede suponer una traba para la dedicación al estudio técnico. La necesidad de reajustar los planes de estudio para disponer de más tiempo para la asignatura de instrumento se viene reflejando en estudios realizados en los últimos años (Vicente 2007; Lorenzo 2009; Escorihuela 2017; Báez 2019).

En otro factor –el tercero– se aglutinan las variables que hacen referencia a materiales específicos: se trata del Ítem 3: “Existen ejercicios específicos para trabajar el pedal”, el Ítem 5: “Existen ejercicios específicos para trabajar la memoria pianística” y el Ítem 8: “Existe material para trabajar la técnica pianística”. Aquí se aglutinan las personas con un alto grado de conocimiento acerca de los materiales didácticos para el aprendizaje de la técnica que, además, la entienden en sentido amplio: el pedal y la memoria son considerados elementos técnicos. Estas concepciones estarían más próximas a las teorías de finales del siglo XX y simpatizarían con los tratados sobre pedal (Banowetz 1999; Nieto 2001) y estudio mental (Leimer y Giesecking 1972).

En lo que respecta a la muestra de este estudio, el 43,4% cree conocer ejercicios para el pedal, 33,6% para la memoria y 67,2% cree que existe material para trabajar la técnica en general. Por tanto, se puede afirmar que el estudiantado no suele conocer los recursos disponibles para perfeccionar su técnica, especialmente aquellos relacionados con la memoria pianística.

En el cuarto factor se aglutinan los ítems que ponen en relación la capacitación técnica con el futuro laboral: Ítem 2: “La técnica pianística es un medio para poder hacer música de calidad”, e Ítem 18: “Es fundamental de cara al futuro laboral adquirir una técnica pianística sólida”. Se trata de un factor que cuenta con amplia aprobación: 84,6% de acuerdo para el Ítem 2 y 83,6% para el Ítem 18.

A este respecto, la falta de adecuación de los Estudios Artísticos Superiores en la especialidad de interpretación al mercado laboral ha sido ya señalada por varias de las investigaciones de los últimos años, que apuntan a que una revisión del currículo es necesaria (Báez 2019; Villafruela 2012; Vicente 2009). Teniendo en cuenta los resultados de esta

investigación, se sugiere que la enseñanza de la técnica pianística debe ser un elemento fundamental que replantear en dicha reforma educativa.

Además, en las preguntas de tipo abierto del cuestionario relativas a posibles mejoras, el alumnado ha indicado la pertinencia de incluir la didáctica del piano en el currículo de interpretación, ya que la docencia es asumida por el estudiantado de esta especialidad como una de las profesiones más probables.

También se ha demostrado en este estudio que cuanto más alta es la calificación, más correlación de acuerdo se encuentra con la afirmación de que la técnica es un medio para hacer música de calidad⁹ (ver Figura 3).

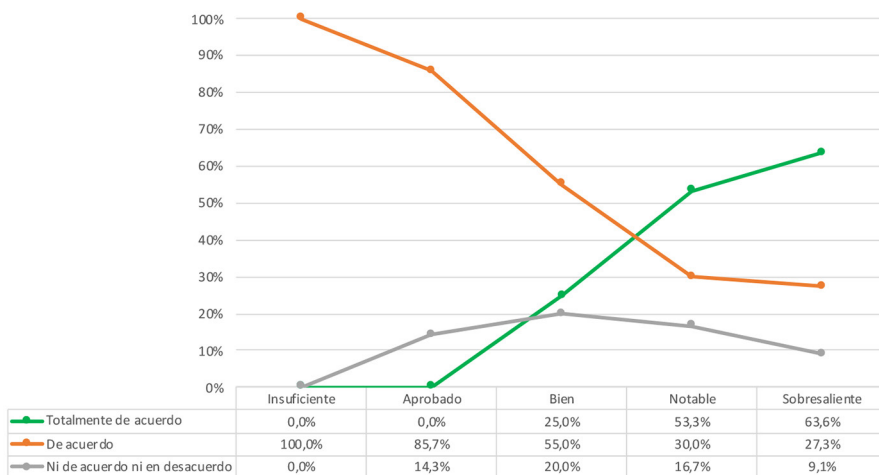


Figura 3. Correlación entre “La técnica pianística es un medio para poder hacer música de calidad” y la nota media. Elaboración propia.

La importancia de emplear la memoria como elemento técnico (Ítem 4) y la necesidad de que el profesorado adapte su enseñanza proporcionando un plan de estudio técnico individualizado para cada alumno y cada alumna (Ítem 10) se aglutinan en el quinto factor. El 62,2% se muestra a favor de considerar la memoria dentro de la técnica pianística y 85,6% del estudiantado cree que sería necesario que el profesorado ideara un plan individualizado de estudio técnico para cada discente. Contrastando estos datos con los arrojados por el tercer factor –acerca de los textos didácticos conocidos–, se puede concluir que, aunque las opiniones del alumnado tienden a incluir la memoria como elemento técnico, muy pocas personas conocen los recursos para estudiarla.

La concepción de la técnica decimonónica de los grandes intérpretes-compositores (Liszt 1886; Brahms 1893) y de los conservadores de principios y mediados del siglo XX (Dohnányi 1950; Cortot 1917a, 1917b) se refleja en el séptimo factor compuesto por el Ítem 1: “Es necesario trabajar la técnica mediante ejercicios de mecanismo (cinco dedos, escalas, etc.)” –63,9% a favor– y el Ítem 6: “En la Guía Docente se contempla el trabajo de

⁹ Se obtiene correlación significativa con la variable Nota del curso anterior (0,267 según Tau-b de Kendall y 0,303 para Rho de Spearman).

la técnica de manera separada al repertorio de concierto” –14,7% de acuerdo–. Por tanto, una ligera mayoría del estudiantado está de acuerdo en emplear fórmulas de mecanismo para el estudio técnico del instrumento, pero la gran mayoría cree que eso no se refleja en los planes de estudio.

Comparando este último dato con el Ítem 7: “Los profesores y profesoras no explican cómo trabajar la técnica en sus clases”, se observa cierta coherencia al mostrarse 18,9% ni de acuerdo ni en desacuerdo y 31,1% de acuerdo, de manera que solamente el 50% del estudiantado opina que recibe explicaciones acerca de cómo aprender o perfeccionar su técnica¹⁰.

Sin embargo, de las personas que sí que reciben contenidos técnicos, no todas ellas son evaluadas al respecto: el alumnado señala que 84,4% del colectivo docente no realiza evaluación específica de este aspecto, frente a 15,6% que sí lo hace.

Entre el profesorado que presta atención a la evaluación, el instrumento elegido por la mayoría es el examen presencial al piano de contenidos técnicos específicos (escalas, terceras dobles, octavas, etc.) o de estudios. Este modelo es el habitual desde hace varios años en otros países como Reino Unido, donde junto con el recital final anual se vienen realizando exámenes parciales de contenidos técnicos (Presland 2005). A este respecto, la urgente necesidad de una unificación de criterios entre el profesorado español y del entorno ha sido evidenciada en varios estudios anteriores (Báez 2019; Botella e Isusi-Fagoaga 2018; Abankwa y Mikkilä 2018; Escorihuela 2017; Castro 2015; Maugars 2006).

CONCLUSIONES

Los recursos empleados por el estudiantado de las enseñanzas artísticas superiores en la especialidad de interpretación en España para el aprendizaje de la técnica pianística comprenden textos del siglo XIX y principios del XX. Entre las colecciones de ejercicios técnicos más usadas se sitúan las de Cortot (1917a, 1917b), Brahms (1893), Liszt (1886) y Hanon (1870) –en ese orden, obteniéndose igual frecuencia para las dos últimas–.

El alumnado, por una parte, señala el control del peso como la destreza más importante que, en su opinión, conviene dominar. Por tanto, las teorías de Ludwig Deppe y aquellas del siglo XX que pusieron énfasis en el control de los movimientos y de las sensaciones fisiológicas durante la interpretación –Matthay, Steinhausen, Marie Jaëll, Ortmann, Fielden– han dejado impronta en la enseñanza actual, aunque el empleo de los textos de estos autores sea escaso, prefiriéndose aquellos compuestos por colecciones de ejercicios y estudios. Una futura línea de investigación podría ahondar acerca del calado que la tradición de transmisión oral ha jugado en este asunto.

Por otra parte, se observa que el estudiantado no es conocedor de recursos para trabajar los elementos del pedal y la memoria. En lo que respecta a los recursos referidos a la técnica en general, el porcentaje de personas que afirma conocerlos es menor del 70%.

En esta investigación, gracias al análisis factorial, se ha demostrado que las concepciones actuales acerca del proceso de aprendizaje de la técnica pianística responden a ideas nacidas a lo largo de la historia y representadas por escuelas, corrientes o autores determinados, que, de una u otra manera –mediante fuentes bibliográficas o la transmisión oral– han perdurado en el entorno de la enseñanza reglada de conservatorio actual. Además, se observa un notorio predominio centroeuropeo en lo que respecta al origen de los textos actualmente vigentes en los centros de Enseñanzas Artísticas Superiores españoles.

¹⁰ No se pudo demostrar correlación estadísticamente significativa en este punto.

El alcance de la investigación puede ampliarse, además, hacia otros países, como el caso de Chile. Al tener presente, por un lado, que dicha estética centroeuropea ejerció una influencia de enorme calado en la música para piano chilena de comienzos del siglo XX (Merino-Montero 2014) y que, por el otro lado, el repertorio joven de autores chilenos –nacidos a partir de 1925– incluye las técnicas de tonalidad expandida, bitonalidad, atonalidad libre y serial y procedimientos basados en principios acústicos o matemáticos, así como la introducción de elementos modales, orientales y folklóricos que desintegran la tonalidad (Grandela 1971), una futura línea de investigación podría cuestionarse, en primer lugar, si en este país –como ocurre en el caso español– siguen empleándose los métodos técnicos decimonónicos centroeuropeos y aquellos de herencia inmediata en las instituciones académicas y, en segundo lugar, si existe discordancia entre la técnica enseñada y estudiada en los centros escolares y la demandada por el grueso de los compositores y compositoras que se interpretan dentro de estos.

BIBLIOGRAFÍA

- ABANKWA, JULIA Y MIRJAMAIJA MIKKILÄ
2018 “Piano teacher education in Finland and Germany: Targeted competencies and respective learning environments of two cases”, *International Journal of Music Education*, XXXVI/4, pp. 616-629. DOI: <https://doi.org/10.1177/0255761418775130>
- ADAM, LOUIS
1804 *Méthode de piano du Conservatoire rédigée par L. Adam, membre du Conservatoire. Adoptée pour servir à l'enseignement dans cet établissement. Gravé par Mme. le Roy.* París: Imprimerie du Conservatoire.
- BÁEZ, INMACULADA
2019 “Análisis del diseño curricular de la Especialidad de Interpretación en las Enseñanzas Artísticas Superiores de Música de Andalucía en su Itinerario Sinfónico: Una propuesta desde las percepciones del profesorado”. Tesis de doctorado. Jaén: Universidad de Jaén.
- BANOWETZ, JOSPEH.
1999 *El pedal pianístico.* Madrid: Pirámide.
- BOISSIER, AUGUSTE
1927 *Liszt pédagogue. Leçons de piano données par Liszt à Mademoiselle Valérie Boissier à Paris en 1832.* París: Honoré Champion.
- BOTELLA, ANA MARÍA Y ROSA ISUSI-FAGOAGA
2018 “Towards a history of musical education in Spain: Considerations around the Valencian case”, *Revista de comunicación de la SEECI*, XLVI, pp. 13-27. DOI: <http://dx.doi.org/10.15198/seeci.2018.46.13-27>
- BRAHMS, JOHANNES
1893 *51 Übungen für das Pianoforte.* Berlín: Simrock.
- BREITHAUPT, RUDOLF MARIA
1909 *School of Weight-Touch. Natural Piano-Technic*, vol. 2. Leipzig: D. F. Kahnt.
- CASTRO, CONCEPCIÓN
2015 “Estilos de aprendizaje en la práctica pianística”. Tesis de doctorado. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- CHIANTORE, LUCA
2001 *Historia de la técnica pianística.* Madrid: Alianza Editorial.

CID, MARÍA JOSÉ

- 2012 “Los conservatorios superiores de Galicia durante la LOGSE”, *Revista Electrónica de LEEME*, XXIX, pp. 1-22. <https://ojs.uv.es/index.php/LEEME/article/view/9833> [acceso: 23 de mayo de 2021].

CLEMENTI, MUZIO

- 1801 *Introduction to the art of playing on the piano forte: Containing the elements of music, preliminary notions on fingering, and fifty fingered lessons*. Londres: Clementi, Banger, Hyde, Collard & Davis.
- 1811 *Preludes & Exercices*. Londres: Clementi, Banger, Hyde, Collard & Davis.
- 1868 *Gradus ad Parnassum*. Leipzig: C. F. Peters.

COLL, RAMÓN

- 1996 “Conceptos de la técnica y la mecánica”, *Quodlibet: revista de especialización musical*, IV, pp. 90-103.

CORREDOR, BEATRIZ

- 2019 “Estudio sobre la lectura a primera vista en el piano en los Conservatorios Profesionales de Música de la Comunidad Valenciana”. Tesis de doctorado. València: Universitat de València.

CORTOT, ALFRED

- 1917a *Chopin: Études op. 10. Édition de travail*. París: Senart.

- 1917b *Chopin: Études op. 25. Édition de travail*. París: Senart.

CURBELO, ÓSCAR

- 2013 “Estudio de la enseñanza del pedal de resonancia del piano a través del análisis de las obras pedagógicas: diseño de una propuesta metodológica para su enseñanza”. Tesis de doctorado. Las Palmas: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

CZERNY, CARL

- 1839 *Complete theoretical and practical Piano Forte School from The First Rudiments of Playing to the highest and most refined state of cultivation: With the requisite numerous examples newly and expressly composed for the occasion; in 3 Volumes. Written and most humbly dedicated by gracious permission to Her Majesty Victoria I... by Charles Czerny. Opera 500 (3 vols.)*. Londres: R. Cocks & Co.

DOHNÁNYI, ERNST

- 1950 *Essential finger exercises for obtaining a sure technique*. Milán: Edizioni Suvini Zerboni.

EIGELDINGER, JACQUES

- 1996 *Chopin pianist and teacher: As seen by his pupils*. Cambridge: Cambridge University Press.

ESCORIHUELA, GUILLEM

- 2017 “La enseñanza de la flauta travesera en los centros Superiores de Música de España”. Tesis de doctorado. València: Universitat de València.

FERRER, MARÍA

- 2015 “El lenguaje pianístico de los compositores españoles anteriores a Albéniz (1830-1868)”, *El piano en España entre 1830 y 1920*. José Antonio Gómez Rodríguez (editor). Madrid: Sociedad Española de Musicología (SEdeM), pp. 655-719.

FIELDEN, THOMAS

- 1934 *The science of pianoforte technique*. Estados Unidos: Macmillan.

FINLOW, SEIMUR

- 2000 “Los veintisiete estudios de Chopin y sus antecedentes”, *Quodlibet: revista de especialización musical*, XVI, pp. 15-48.

FONTSTAD PILES, ANA

- 2006 El conservatorio de música de Valencia: Antecedentes, fundación y primera etapa (1879-1910)”. Tesis de doctorado. València: Universitat de València.

GERIG, REGINALD

2007 *Famous pianists & their technique*. Estados Unidos: Indiana University Press.

GIL LLORÉNS, ISABEL

2010 "El piano entre bastidores. La enseñanza del piano en el Conservatorio Superior de Música de Vigo". Tesis de doctorado. Vigo: Universidad de Vigo.

GOLZ, ANNE LELAND

1944 "Piano technique and pedagogy through two centuries of the development of the instrument and its literature". Tesis de doctorado. Rochester: University of Rochester.

GÓMEZ-MORÁN, MIRIAM

2019 "Los pianos de Liszt en Viena (1838-1846): un estudio de los instrumentos a través de artículos de prensa de la época", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, XXXII, pp. 269-291. DOI: <https://doi.org/10.5209/cmib.65538>

GOOD, EDWIN

2001 *Giraffes, Black Dragons and Other Pianos*. California: Standford University Press.

GOODCHILD, NEIL

2007 "Liszt's Technical Studies: A methodology for the attainment of pianistic virtuosity". Tesis de maestría. Australia: University of New South Wales.

GRANDELA, JULIA INÉS

1971 "Música chilena para piano de la generación joven (1925)", *Revista Musical Chilena*, XXV/113-114, pp. 35-54.

HANON, CHARLES-LOUIS

1870 *Le Pianiste Virtuose en 60 exercices calculés pour acquérir l'agilité, l'indépendance, la force et la plus parfaite égalité des doigts, ainsi que la souplesse des poignets*. Boulogne sur Mer: Alph. Schotte et C.ie.

JONÁS, ALBERTO

1929 *Master School of modern piano playing and virtuosity* (vols. 4-7). Nueva York: C. Fischer.

KAEMPER, GERD

1968 *Techniques pianistiques*. París: Alphonse Leduc.

KARYDIS, DIMITRIS

2006 "Beethoven's annotations to Cramer's twenty-one Piano Studies: Context and analysis of performance". Tesis de doctorado. Londres: City University.

KNERR, JULIE

2006 "Strategies in the formation of piano technique in elementary-level piano students: an exploration of teaching elementary-level technical concepts according to authors and teachers from 1925 to the present". Tesis de doctorado. Estados Unidos: University of Oklahoma.

KOCHEVITSKY, GEORGE

1967 *The Art of Piano Playing*. Los Ángeles: Summy Birschard.

LACAVE, CARMEN, ANA MOLINA DÍAZ, MERCEDES FERNÁNDEZ GUERRERO Y MIGUEL ÁNGEL REDONDO DUQUE

2016 "Análisis de la fiabilidad y validez de un cuestionario docente", *ReVisión*, IX/1, pp. 136-143.

LAOR, LIA

2016 "In music nothing is worse than playing wrong notes: Nineteenth-century mechanistic paradigm of piano pedagogy", *Journal of Historical Research in Music Education*, XXXVIII/1, pp. 5-24. DOI: <https://doi.org/10.1177/1536600616662540>

LEBERT, SIGMUND Y LUDWIG STARK

1858 *Grosse theoretisch-praktische Klavierschule für den systematischen Unterricht nach allen Richtungen des Klavierspiels vom erten Anfg bis zur Hühsten Ausbildung*. Stuttgart: J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

LEE, JIHYUN

2016 “Teaching Late Intermediate-level Technical Skills Through the Study of Leschetizky, Vengerova, and Neuhaus: Exercises or Repertoire?”. Tesis de doctorado. Estados Unidos: University of North Texas.

LEE, KUO-YING

2013 “An examination of innovations in Alexander Scriabin’s late Etudes for piano”. Tesis de doctorado. Estados Unidos: University of North Texas.

LEIMER, KARL Y WALTER GIESEKING

1951 *Rítmica, dinámica, pedal*. Buenos Aires: Ricordi.

1972 *Piano Technique*. Nueva York: Dover.

LEVINSKAYA, MARIA

1930 *The Levinskaya system of pianoforte technique*. Londres y Toronto: J. M. Dent & Sons.

LIPKE-PERRY, TRACY DONNA

2008 “Integrating piano technique, physiology, and motor learning-strategies for performing the Chopin Etudes”. Tesis de doctorado. Estados Unidos: University of Arizona.

LISZT, FRANZ

1886 *Technische Studien*. Leipzig: J. Schuberth & Co.

LLORET-SEGURA, SUSANA, ADORACIÓN FERRERES-TRAVER, ANA HERNÁNDEZ-BAEZA, INÉS TOMÁS-MARCO

2014 “El análisis factorial exploratorio de los ítems: una guía práctica, revisada y actualizada”, *Anales de Psicología / Annals of Psychology*, XXX/3, pp. 1151-1169. DOI: <https://doi.org/10.6018/analesps.30.3.199361>

LORENZO, ROCÍO

2009 “Los contenidos de la educación pianística en los Conservatorios de Música. Una propuesta integrada”. Tesis de doctorado. Granada: Universidad de Granada.

MARTÍNEZ, TÍSCAR

2020 “Práctica coral en los centros de secundaria de la ciudad de Valencia: Formación, percepción y repercusión”. Tesis de doctorado. València: Universitat de València.

MARUN, NAHIM

2007 “A técnica para piano de Johannes Brahms: Orígenes, os 51 exercícios e as relações com a obra pianística do compositor”. Tesis de doctorado. São Paulo: Universidade Estadual de Campinas.

MATEO-LAGUÍA, MARTÍN

2021 “El proceso de enseñanza-aprendizaje de la técnica pianística en las Enseñanzas Artísticas Superiores en la especialidad de Interpretación en España: La perspectiva del alumnado”. Tesis de doctorado. València: Universitat de València.

MATTHAY, TOBIAS

1903 *The Act of Touch in all its Diversity*. Londres: Bosworth & Co.

1947 *The visible and Invisible in Pianoforte Technique*. Nueva York: Oxford University Press.

MAUGARS, CÉDRICIA

2006 “Attitudes of music teachers towards final examinations in the french music conservatoires”, *International Journal of Music Education*, XXIV/1, pp. 43-55. DOI: <https://doi.org/10.1177/0255761406063106>

MERINO-MONTERO, LUIS

2014 “La música en Chile entre 1887 y 1928: Compositores que pervivieron después de 1928, compositores en las penumbras, compositores olvidados”, *Neuma (Talca)*, VII/2, pp. 32-79.

MUSSER, JORDAN

2019 “Carl Czerny’s mechanical reproductions”, *Journal of the American Musicological Society*, LXXII/2, pp. 363-429. DOI: <https://doi.org/10.1525/jams.2019.72.2.363>

NAREJOS, ANTONIO

1998 “Teoría y práctica de la ejecución pianística”, *Revista Electrónica LEEME*, I, pp. 1-8. <https://ojs.uv.es/index.php/LEEME/article/view/9644> [acceso: 23 de mayo de 2021].

2015 “La introducción de las escuelas pianísticas francesas en España, dos vías dispares: José tragó y Josefa Lloret de Ballenilla”, *El piano en España entre 1830 y 1920*. José Antonio Gómez Rodríguez (editor). Madrid: Sociedad Española de Musicología (SEdEM), pp. 449-466.

NIETO, ALBERT

1988 *La digitación pianística*. Barcelona: Fundación Banco Exterior.

2001 *El pedal de resonancia: El alma del piano*. Barcelona: Boileau.

2006 *Contenidos de la técnica pianística*. Barcelona: Boileau.

2016 *El gesto expresivo del pianista*. Barcelona: Boileau.

2020 *Tecleando: Reflexiones sobre el mundo del piano y del conservatorio*. Barcelona: Boileau.

OLIVEIRA, MANOEL THEOPHILO GASPAR

2015 “A utilização de exercícios de técnica pianística no ensino e na prática de sete professores de piano do Recife”. Tesis de maestría. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba.

ORTMANN, OTTO RUDOLF

1929 *The Physiological Mechanics of Piano Technique*. Estados Unidos: Kegan, Trench, Trubner & Co.

PLEYEL, IGNACE Y JAN LADISLAV DUSSEK

1797 *Méthode pour le Pianoforte*. París: Michot.

PONCE, WALTER

2019 *The Tyranny of Tradition in Piano Teaching: A Critical History of Instruction from Clementi to the Present*. Estados Unidos: McFarland.

PRESLAND, CAROLE

2005 “Conservatoire student and instrumental professor: The student perspective on a complex relationship”, *British Journal of Music Education*, XXII/3, pp. 237-248. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0265051705006558>

RENDÓN LÓPEZ, LINA MARÍS Y JOSÉ ANTONIO ORTEGA CARRILLO

2018 “Evaluación de la calidad de programas de radio universitaria”, *Mediterranean Journal of Communication*, IX/1, pp. 151-175. DOI: <https://www.doi.org/10.14198/MEDCOM2018.9.1.10>

SANTIESTEBAN, MARISA

2016 “La escuela pianística del maestro Vicente Scaramuzza: Conceptos técnico-musicales y estrategias didácticas a través del testimonio de sus alumnos”, [Actas de la] “XIII Semana de la Música y la Musicología: Jornadas Interdisciplinarias de Investigación. El piano. Historia, didáctica e interpretación”. Buenos Aires, Argentina: Universidad Católica Argentina, pp. 126-139.

SCHMITT, ALOYS

1834 *Exercices préparatoires*. Berlín: Simrock.

SCHONBERG, HAROLD

1990 *Los Grandes Pianistas*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor.

SCHULTZ, ARNOLD

1936 *The Riddle of the Pianist's Finger*. Nueva York: Carl Fischer.

STEINHAUSEN, FRIEDRICH

1905 *Über die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

TELLEFSEN, THOMAS DYKE

1993 “Traité du mécanisme de piano”, *Esquisses pour une Méthode de piano*. Jean-Jacques Eigeldinger (editor). París: Flammarion.

TORRES, MARTA

2017 “La escuela anatómico-fisiológica de técnica pianística en Inglaterra y Alemania entre 1900 y 1939”. Tesis de doctorado. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

TZOTZKOVA, VICTORIA

2012 “Theorizing pianistic experience: Tradition, instrument, performer”. Tesis de doctorado. Nueva York: Columbia University.

USZLER, MARIENNE, STEWART GORDON Y SCOTT McBRIDE

1991 *The well-tempered keyboard teacher*. Estados Unidos: Schirmer.

VICENTE, ALEJANDRO

2007 “Evaluación del currículo en los conservatorios de Grado Superior de Música de Andalucía”. Tesis de doctorado. Granada: Universidad de Granada.

VILLAFRUELA, ANA

2012 “Evaluación curricular de los Estudios Superiores de Música. Percepción del estudiante”. Tesis de doctorado. La Coruña: Universidade da Coruña.

WALKER, ALAN

2011 *Reflections on Liszt*. Londres: Cornell University Press.

WALLICK, BRYAN

2013 “Piano practice: Practice routines and techniques for concert pianists”. Tesis de doctorado. SudrÁfrica: University of Pretoria.

WEBER, WILLIAM

1999 “The History of Musical Canon”, *Rethinking Music*. Nicholas Cook y Mark Everis (editores). Oxford: Oxford University Press, pp. 336-355.

WHEATLEY-BROWN, MICHÈLE

2011 “An analysis of terminology describing the physical aspect of piano technique”. Tesis de maestría. Canadá: University of Ottawa.

WONG, KI TAK KATHERINE

2008 “The contribution of Carl Czerny to piano pedagogy in the early nineteenth century”. Tesis de doctorado. Sídney: University of New South Wales.

ZABALZA, DÁMASO

1892 *Mecanismo diario: Ejercicios para el desarrollo del 4º y 5º dedo de ambas manos aplicables desde el 4º año en la enseñanza del piano*. Madrid: J. Campo.

Legislación

Real Decreto 631/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Música establecidas en la Ley orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación (Boletín Oficial del Estado, de 5 de junio de 2010, núm. 137, pp. 48480-48500).

RESEÑAS DE PUBLICACIONES

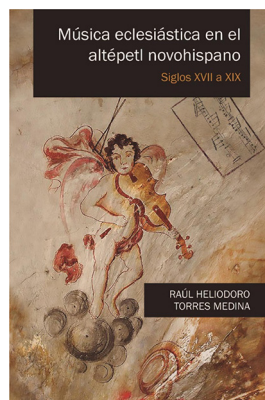
Raúl Heliodoro Torres Medina. *Música eclesiástica en el altépetl novohispano. Siglos XVII a XIX*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2021. 325 pp.

Este libro, con un enfoque marcadamente histórico, tiene como punto de partida un problema conocido: el escaso protagonismo de cantores e instrumentistas indios en la bibliografía acerca de música colonial hispanoamericana, a pesar de su destacado rol en la mantención de las prácticas musicales hispanas en el vasto imperio español entre los siglos XVI y XIX. Los indios músicos son aquí estudiados en función de su inserción en el sistema de trabajo novohispano en el *altépetl*—ese tradicional espacio geográfico y cultural mesoamericano— entendido por el autor en sus circunstancias relacionales y puesto al centro de la discusión. Destaca así la importancia de los vínculos territoriales y de la permanencia de la esencia de los *altepeme* en la instalación de los modelos musicales europeos. Para ello, se toma como eje territorial la zona central del virreinato de Nueva España, que comprende Ciudad de México, Puebla, Tlaxcala, Hidalgo y Estado de México, pero en diálogo permanente con lugares más alejados como Oaxaca, Guerrero, Michoacán y Veracruz.

El énfasis de Torres Medina en plantear la necesidad de comprender a los indios músicos como parte de un complejo sistema laboral es acertado. Poniendo al repertorio en un segundo plano—aunque se mencionan algunas hibridaciones en lo musical que cristalizaron en el siglo XVIII en soncitos de la tierra y jarabes, prohibidos por la Inquisición—, el autor enfatiza en los componentes locales de las condiciones del trabajo de los músicos indígenas, evitando generalizaciones. De esta manera, logra tomar en consideración la informalidad de ciertas prácticas y constatar la relevancia de músicos que eran, en cierta medida, liminales, pero que conectaban los mundos religioso y profano por medio de la música.

Los indios músicos en los *altepeme* formaban parte de un núcleo de “gente de la iglesia”: fiscales, sacristanes y músicos desempeñaban oficios de gran relevancia para el culto divino, con mayor o menor autonomía dependiendo del *altépetl*. En cada una de estas comunidades coexistieron capillas musicales, más y mejor nutridas, con ternos (conformados por solo tres sujetos) y con agrupaciones informales. Es importante destacar que existe escasa información en otros lugares de Hispanoamérica colonial acerca de estos dos últimos tipos de conjuntos, por lo que los aportes de Torres Medina son sustanciales para poder realizar nuevas aproximaciones a la materia. A esto se suman las conexiones evidenciadas por el autor entre capillas de los *altepeme* y catedrales como la de Valladolid, vínculo que se configura como una tarea pendiente de profundización a la luz de fuentes inéditas como aquellas trabajadas por el autor.

En términos identitarios, el autor releva cómo los indios músicos estaban profundamente conectados con la percepción del *altépetl* al que pertenecían: podían llenar de orgullo a su comunidad, pero si la capilla no era capaz de entregar privilegios, o alguna ganancia, el oficio de cantor podía también ser despreciado en algunos *altepeme*. Lo anterior es claramente iluminado con ejemplos puntuales y estudios de caso acerca de los matices en la percepción del estatus de los indios músicos: el prestigio social, si bien fue importante, no habría sido el único factor relevante para seguir el oficio de músico por parte de los indios. Con frecuencia indios que ostentaban un estatus mayor como principales y caciques se dedicaron a la música, sin embargo, algunos desdeñaron el oficio. En línea con los planteamientos provenientes de la musicología—con los que este texto no dialoga de forma tan fluida—, el autor ratifica la distinción interna de jerarquías entre los indios músicos de acuerdo con su pertenencia a alguna agrupación más formal, como una capilla. Las menciones en los documentos a



cantores y músicos, por un lado, y sujetos que tocaban tambor, caja, chirimías, por otro, fue frecuente y transversal en Hispanoamérica colonial. Estos últimos destacaban, según el autor, en recibimientos de autoridades como alcaldes mayores, que se realizaban a distancia cercana de los *altepeme* con instrumentos musicales asociados a eventos cívicos –trompetas, tambores y flautas, chirimías–. Aquí se realiza una práctica común en los pueblos de indios de Hispanoamérica colonial, en los que se realizaban recibimientos que emulaban aquellos de virreyes o gobernadores en las grandes ciudades, adaptando la escala y alcance del ceremonial.

La poca uniformidad en el proceso de elección de maestros de capillas en pueblos, a diferencia de lo que ocurría en las catedrales, es un tema trabajado por Torres Medina con el fin de mostrar y proyectar este reflejo imperfecto de lo que ocurría en las urbes. Asimismo, la existencia de capillas “ambulantes”, que no pertenecían a ninguna institución en específico, es un fenómeno de gran interés que responde a particularidades propias de las necesidades locales: contar con músicos solo en casos específicos, cuando la capilla local no daba abasto para cumplir con la demanda. En estos casos, el oficio de músico no habría sido una ocupación ni exclusiva ni excluyente. Al interior de las capillas, los motivos para los conflictos sobaban: luchas de poder, exceso de músicos, problemas económicos, el comportamiento inadecuado y, en ocasiones, los vicios de los músicos, como la embriaguez, y la búsqueda de privilegios, que suscitaban problemas internos que repercutían en el buen funcionamiento de las agrupaciones musicales. De gran riqueza resultan los estudios de caso de expedientes judiciales en los que afloran estas tensiones, así como la prevalencia de la costumbre inmemorial a la hora de dirimir.

Respecto de las fuentes documentales, la rigurosidad del autor no deja de lado la honestidad, pues las ausencias son frecuentes debido a la dificultad del trabajo con fuentes como los registros de cuentas de cofradías, cuyas series se encuentran incompletas. A pesar de ello, se presentan nutridos apéndices con listados de músicos y cuentas de pagos efectuados a músicos de diversas capillas por parte de parroquias y cofradías. A partir de la revisión pormenorizada de relatos de misioneros y viajeros, Torres Medina releva prácticas de movilidad en el ámbito de enseñanza jesuita, al señalar que jóvenes chichimecos eran enviados a colegios urbanos a aprender música, una usanza similar a la que hemos constatado para la región de Paraguay, donde los indios músicos se desplazaban grandes distancias, también con fines educativos (Fahrenkrog 2020). La incorporación de registros provenientes de muchos archivos parroquiales permite al autor aportar una gran cantidad de documentos inéditos, que pone a dialogar de forma muy elocuente y fluida con las obras más tradicionales que tocan esta temática en México (Saldívar 1987, Stevenson 1978, Turrent 1993). En este punto se echa de menos una bibliografía algo más actualizada¹. El trabajo se hubiese beneficiado, asimismo, de una mayor y más densa contextualización histórica para amortizar los frecuentes saltos temporales que, si bien son advertidos y, en cierta medida, “justificados” en la introducción, no siempre resultan bien integrados al relato.

Aunque podríamos caracterizar este trabajo como una obra más bien descriptiva, no hay que dejar de lado el enorme esfuerzo propositivo desplegado a partir de la documentación existente, que con frecuencia se muestra esquiva. El estudio de la sociedad colonial a través del prisma de los indios músicos reafirma una vez más, como bien señala el autor, la necesidad de diferenciar entre distintos momentos en los que la valoración de los músicos fue experimentando cambios, hecho relacionado de forma indiscutible con los aspectos laborales en cuestión: el superávit de cantores en el siglo XVI intentó ser controlado por varios medios legales que no siempre tuvieron buenos resultados, dándose un correlato entre leyes civiles y eclesiásticas (Concilios Provinciales) para ajustar las cifras de indios músicos en los *altepeme*. Es también un reflejo de la jerarquización de la sociedad: ser músico religioso era un oficio percibido por los propios indios, en buena parte de los casos, como una ocupación exigente y un aporte a la comunidad en las voces de los propios indios rescatadas por Torres Medina. Los miembros de las capillas, en tanto cuerpos “secundarios”, tuvieron privilegios que se fueron adaptando a las necesidades de un aparato administrativo mayor. Por lo mismo, y dependiendo del *altépetl* al que pertenecían, esta condición podía ser frágil e inestable. Normativas que indicaban la concesión de tierras y permitían la dedicación a su cultivo –o la obligatoriedad de su cuidado– coexistieron con la autorización para tener otras ocupaciones, de forma paralela a la música, para apoyar la subsistencia.

¹ Entre las ausencias destacamos Díaz 2017 y Dutcher Mann 2010. La consideración de este último trabajo habría permitido establecer un interesante contrapunto con espacios de carácter más bien fronterizo.

La forma de adquisición de instrumentos musicales también variaba: se podía realizar por medio de bienes de la comunidad o ser un gasto individual por iniciativa de los propios músicos.

Respecto de las formas de pago, es interesante la diferenciación entre el siglo XVI y XVII: en un primer momento, los salarios habrían correspondido únicamente a las “sobras” de tributos provenientes de las tasaciones de los mismos, destinados al pago de oficiales e indios que cumplían roles administrativos o del cabildo. Sin embargo, el sistema tenía inconvenientes y, así como en otros lugares de Hispanoamérica, donde el pago se debía extraer de los bienes de la comunidad, los músicos dependían de su salario para poder sustentarse. Luego se abrieron varias posibilidades para las remuneraciones a la par que la participación de indios músicos se diversificaba en las comunidades: el pago en especies y los salarios extraídos de las cajas de comunidad corrieron de forma paralela al carácter móvil de las remuneraciones, asociadas a la participación de estos músicos en eventos y celebraciones específicas, es decir, de acuerdo con los servicios prestados, lo que marca una distancia con las formas establecidas entre catedrales y *altepeme*. El peso de la costumbre seguida en un *altépetl* era gravitacional a la hora de establecer estos pagos. No podemos dejar de insistir en la gran importancia de este examen local y pormenorizado, ya que la tendencia ha sido homogeneizar a nivel hispanoamericano la liberación de la mita y la exención del pago de tasas como las principales formas de retribución otorgadas a los indios músicos.

De gran valor es la mención a esa generación de músicos indios que, luego de las modificaciones impuestas por el Primer Concilio Provincial de México (1555), quedaron “a la deriva” al no ser necesitados más en los templos. Excluidos de las capillas musicales, encontraron en cofradías y celebraciones públicas un espacio de actuación. En este sentido, el autor destaca a los entierros como la actividad que constituyó el ingreso más importante, aunque fluctuante, de los indios músicos. En el contexto de la contratación de músicos por parte de las cofradías, las costumbres seguidas en las formas de pago también implicaban acomodaciones a la conveniencia de los casos, marcados por acuerdos no escritos.

Este libro amplifica la densidad de las circunstancias laborales asociadas a la práctica musical de los músicos indígenas y da cuenta de la obligatoriedad, en el día a día, del pago de tributo y de la asistencia a trabajos forzosos –a pesar de los mandatos que, en principio, los liberaban de estos–. En concreto, los indios músicos fueron tributarios en Nueva España desde el último tercio del siglo XVI hasta 1618, quebrándose la continuidad del privilegio asociado a tiempos anteriores a la conquista. En la práctica, la “reserva” no fue una generalidad para los indios músicos, sino que debía ser gestionada y solicitada por ellos mismos o por intermediarios, como los religiosos a los que servían durante los siglos XVII y XVIII. La respuesta a estas peticiones no siempre fue favorable, pues los pueblos excedían los dos o tres cantores que mandataban las leyes. Otro tanto ocurría con los repartimientos forzosos o cuatequiles, que eran llamados realizados por las autoridades para conseguir mano de obra de los *altepeme*, que debía ser pagada, para asistir a trabajos públicos. Músicos y cantores estaban, en principio, exonerados de acudir a estos llamados, pero esto no siempre se cumplía. Este es, a mi juicio, un punto de inflexión para la musicología desde el conocimiento histórico, pues estas tensiones se proyectan a toda Hispanoamérica, a la espera de ser revisadas en perspectiva comparada.

Laura Fahrenkrog Cianelli

Departamento de Historia y Ciencias Sociales, Facultad de Artes Liberales,
Universidad Adolfo Ibáñez, Chile
laura.fahrenkrog@uai.cl

BIBLIOGRAFÍA

DÍAZ, MONICA (ED.)

2017 *To Be Indio in Colonial Spanish America*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

DUTCHER MANN, KRISTIN

2010 *The power of song: music and dance in the mission communities of northern New Spain, 1590-1810*. Stanford, California: Stanford University Press; Academy of American Franciscan History.

FAHRENKROG, LAURA

2020 *Los “indios cantores” del Paraguay. Prácticas musicales y dinámicas de movilidad en Asunción colonial (Paraguay, siglos XVI-XVIII)*. Buenos Aires: Editorial SB.

SALDÍVAR, GABRIEL

1987 *Historia de la música en México*. México: Gernika / SEP, CONAFE.

STEVENSON, ROBERT

1978 "El más notable de los maestros indígenas", *Heterofonía*, 51 (julio-agosto), pp. 3-9.

TURRENT, LOURDES

1993 *La conquista musical de México*. México: Fondo de Cultura Económica.

Francisco Parralejo Masa. *El músico como intelectual. Adolfo Salazar y la creación del discurso de la vanguardia musical española (1914-1936)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2019, 484 pp.

La historia de la música tradicionalmente ha centrado sus análisis en dos grandes ejes: obra y autor. Para el estudio de la obra, en el caso de música docta, la principal fuente de estudio es la partitura. Adicionalmente, se revisan los antecedentes del compositor considerando su trabajo como creador y datos biográficos que nos aportan información en forma tangencial a la obra. De este modo, podemos encontrar una variedad de documentos tales como correspondencia, fotografías, contratos, libretas personales, entre muchos otros, que nos permiten reconstruir parcialmente la vida del compositor.

Una vez obtenidos todos estos datos, tanto autor como obra son situados en un marco espacial y temporal que nos permite agregar un contexto. No obstante, la obra, al tener como único soporte la partitura, nos entrega poca información respecto de la música. Tradicionalmente se ha suplido la ambigüedad de la partitura con un mayor énfasis en el contexto del autor, asumiendo que existe un vínculo inseparable entre autor y obra. Actualmente la investigación musical ha explorado nuevos modelos de análisis, ampliando así las perspectivas y fuentes primarias para el estudio del fenómeno musical.

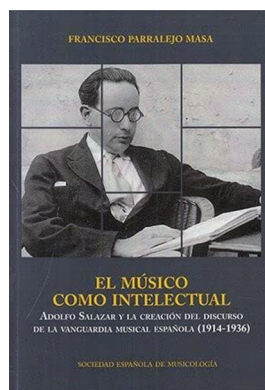
El libro de Francisco Parralejo nos da una mirada detallada de la figura de Adolfo Salazar, crítico musical español que trabajó en distintos medios periodísticos como formador de opinión a principios del siglo XX. En su monografía, el autor nos sumerge en el panorama musical de España, considerando principalmente los ideales que configuraron el pensamiento de Salazar y cómo este ocupó un privilegiado lugar en la escena musical española.

Para esto, el autor centra su análisis en una minuciosa lectura de fuentes periodísticas y escritos de opinión, los que nos aportan valiosa información acerca de aquello que la partitura no nos puede decir: las subjetividades de la obra. Es importante destacar que esta subjetividad no puede ser analizada a simple vista en la partitura, pues la notación musical nunca podrá ser un lenguaje capaz de representar el carácter efímero de la música.

Es por esta razón que a lo largo de la lectura el autor nos presenta la forma en la que los actores no musicales transforman la música de forma directa e indirecta. Para cumplir con este objetivo, se modela un panorama en red, en el que se deja de manifiesto las ideas que movilizan las acciones del crítico y, al mismo tiempo, se evidencia cómo estas repercuten en los distintos agentes que configuran el tejido musical de la época.

El resultado de Parralejo es indudablemente notable. El autor nos introduce en un panorama del pensamiento musical predominante en España a principios de siglo XX para adentrarnos poco a poco en la mente del crítico, desde lo general a lo particular, revelando su lado humano sin pretensión de posicionarlo en el lugar correcto o incorrecto de la historia. Se detalla el pensamiento de Salazar y cómo este incidió directamente en la producción musical española tanto antes como después de la Guerra Civil.

El libro se divide en cuatro secciones, en las que profundiza desde distintas perspectivas en las ideas y desarrollo profesional del crítico musical. Cada apartado del libro se estructura de forma coherente y minuciosa, identificando los distintos factores que, de forma sincrónica, colaboraron en posicionar



las opiniones del crítico y su rol preponderante como actor competente para influir en las decisiones estéticas respecto del rumbo que debía tomar la vanguardia musical en Madrid.

El primer capítulo, “El músico como intelectual”, nos habla del posicionamiento del crítico como pensador con un proyecto estético y político de la música. Para esto, se profundiza tanto en los componentes culturales, políticos y sociales como en los actores que influyeron de forma directa en la configuración del discurso de Salazar. Esto queda claro en el lugar que ocupó Salazar como parte de la generación de 1914 en la Edad de Plata de España, por ejemplo. Asimismo, se describe en profundidad la importancia del posicionamiento político en los espacios de opinión de las revistas españolas y la influencia de la figura de José Ortega y Gasset, otro de los pensadores de la época. Desde la perspectiva musical, se detalla el funcionamiento de los principales medios en los que el crítico pudo desempeñarse, como también el acercamiento que tuvo con el compositor Manuel de Falla y la manera en que esto afectó en la creación de un nuevo canon musical.

En el segundo capítulo, “La configuración de un discurso de ruptura: antiacademicismo, arte nuevo y distanciamiento del Romanticismo”, se ahonda en los paradigmas estéticos que movilizaron la creación musical. A lo largo de esta sección se profundiza en los aspectos que permitieron construir una matriz estética desde una perspectiva ideológica para luego, en el capítulo tercero “La base de una música nueva: vanguardia, nacionalismo y neoclasicismo”, ejemplificar con distintas obras y artistas la forma en la que participó Salazar en el desarrollo de la vida musical madrileña. A mi parecer, se llega de manera natural a esta sección del libro y resulta refrescante que el análisis se centre en los aspectos musicales.

Finalmente, en el último capítulo del libro, “Una historia de polémicas: los discursos alternativos a Salazar”, se muestran las miradas opositoras al discurso de Salazar, considerando aspectos que podrían considerarse anecdóticos pero que son decisivos a la hora de promover y posicionar las ideas del crítico. A su vez, se profundiza en los discursos contrarios a Salazar tanto a nivel estético como político, lo que inevitablemente provocó constantes tensiones en el pequeño círculo musical madrileño.

A pesar del notable trabajo que hace Parralejo en este libro, no puedo evitar sentir un preocupante sinsabor. A lo largo de la lectura percibí cada vez más presente el pensamiento de Salazar con una actualidad abrumadora. Esta sensación me hizo pensar en el lugar que ocupa la academia en la creación tanto artística como intelectual en nuestros tiempos, aunque me detendré especialmente en la segunda para esta reflexión.

Desde mi punto de vista, el ambiente que describe Parralejo respecto del funcionamiento y motivaciones para la promoción de nuevas músicas es un panorama similar al que vivimos hoy en la academia: una búsqueda constante por la vanguardia, pero que está íntimamente vinculada con ideales de una búsqueda identitaria que no puede evitar tintes nacionalistas e institucionales. Esta permite promover ciertos paradigmas estéticos, musicales e históricos que afectan las producciones presentes y también las propuestas futuras de la música académica.

En este sentido, el apartado final de conclusiones es la sección con menor cuidado y profundidad del libro. A medida que avanzaba en mi lectura, tenía más curiosidad por conocer la opinión del autor respecto de la enorme cantidad de datos expuestos. Contrariamente a lo que esperaba, sus conclusiones son tan correctas, que dejan de lado lo que considero más importante en nuestro trabajo como investigadores, la subjetividad.

La objetividad es uno de los paradigmas principales de la modernidad. Si la investigación es el lugar en que se revisa de forma tan minuciosa y reflexiva, ¿dónde queda nuestro lugar como productores de conocimiento intelectual? No quiero decir con esto que el autor no tenga una visión subjetiva o propia, todas las decisiones en una investigación responden a visiones personales que, al igual que en la música, se pueden compartir de forma convincente con otros. Mi crítica es una crítica al lugar que ocupa la academia en el desarrollo integral del conocimiento.

Desde mi campo de especialización, que son los archivos musicales, me es fácil construir una mirada en red a partir de las fuentes primarias. El trabajo con los documentos de archivo nos invita constantemente a ver más allá de lo que está escrito, ya que es necesario conectarlo en una configuración mayor. Contrariamente a lo que se encuentra a simple vista, los criterios personales o subjetividades resultan centrales en la tarea de clasificación, lo que se acentúa cuando pensamos en los archivos musicales. La razón de esto es que, debido a la gran variedad de soportes que pueden tener los archivos musicales, no siempre es compatible la descripción correcta de un documento con las normativas y criterios archivísticos tradicionales sin que por ella pierda su relación con los otros documentos.

Pese a la importancia que tiene el trabajo de catalogación, la descripción y clasificación es tan solo la primera parte del análisis y probablemente la red de significados nunca se agote. Creo que es esto lo que justamente intenta hacer Parralejo en su libro, darnos las claves para que, con fundamentos objetivos, podamos construir nuestras propias opiniones considerando como base todos los factores que actuaron en el posicionamiento de Salazar, cómo este convivió con el ecosistema musical de principios de siglos XX y cuáles de esas visiones persisten hasta la actualidad. Desde mi punto de vista, la posición que toma el autor es una respuesta a las exigencias de la academia, buscando dejar de lado la subjetividad y cumplir un rol de mediador entre las fuentes de conocimiento y los lectores.

El objetivo con esta reflexión no es cuestionar el modelo de análisis propuesto en el libro. Si bien me parece que la investigación hace una revisión muy detallada de las fuentes, en ocasiones la lectura se percibe superficial. No pretendo tampoco con esto concluir lo mismo que Salazar a principios del siglo XX, quien buscaba una reconfiguración de los paradigmas imperantes; más bien me interesa dejar de manifiesto la contradicción que produjo en mí ver un gran trabajo en la lectura de las fuentes y al mismo tiempo una escasa reflexión que invite a la academia a ser un participante activo del medio. Consecuentemente, creo que es conveniente meditar acerca del lugar que ocupa la investigación en la actualidad, para así evadir el ostracismo que en ocasiones se vuelve inevitable en el medio académico.

María Francisca Moraga Fadel
Instituto de Música, Universidad Alberto Hurtado, Chile
mrmoraga @uc.cl

María Fouz Moreno. *La música de Isidro B. Maiztegui Pereiro en el contexto hispano-argentino. Migración, cine y sonidos de la identidad*. Granada: Libargo Editorial, 2022. 540 pp.

Puentes de ida y vuelta que constituyen una red. Esto es lo que logra de manera certera la investigadora María Fouz Moreno con su estudio acerca de la vida y obra del compositor argentino-gallego Isidro B. Maiztegui Pereiro (1905-1996). La autora aborda la biografía de Maiztegui de manera minuciosa y acabada, evidenciando una amplia revisión de la prensa y de los archivos del compositor; aún más importante es que logra vincular y cruzar los acontecimientos de la vida de Isidro Maiztegui con el contexto histórico y su trabajo compositivo. Releva así, desde la propia biografía del músico, su aporte hasta ahora más bien ignorado y tiende, en lo musicológico, nexos equivalentes a los que Maiztegui construyó con su música y compromiso artístico entre España y Argentina, o mejor dicho, entre la cultura gallega y trasandina, como un reflejo artístico vivo de la diáspora.

Fouz hace hincapié en los factores biográficos y artísticos que, reunidos, configuran la identidad de Isidro Maiztegui como un creador inserto en la modernidad y adherente al pensamiento de izquierdas. En este sentido la investigadora profundiza en la figura del compositor, más allá de las oposiciones vanguardia-conservadurismo, desde la posición culturalista con la que Isidro Maiztegui asumió su vínculo de identidad con lo gallego.

Como menciona la autora, el libro está dividido en tres partes. La primera se refiere de manera más biográfica a la vida de Maiztegui, su contexto histórico-político y su formación musical en Argentina, con tempranas participaciones componiendo operetas y musicalizando obras de teatro –en más de alguna, además, participando como director de orquesta–. En la segunda parte, Fouz estudia y reflexiona ampliamente acerca de la formación política de Maiztegui, quien desde su juventud se vinculó con círculos de izquierda, antifascistas y, por tanto, con estrechas relaciones con los exiliados que llegaron a Argentina provenientes de España, producto de la Guerra Civil y el golpe militar perpetrado por los franquistas. A esta formación se sumó, además, el legado materno que recibió de la cultura gallega, que lo acercó a los círculos de gallegos exiliados en Buenos Aires.

Por último, la autora nos presenta de manera extensa y acabada el aporte de Maiztegui a la música cinematográfica en Argentina –desde 1933 a 1952– y en España –desde 1954 a 1969–. La cuestión



del legado materno del galleguismo preocupa especialmente a la autora, quien se adentra en cómo Maiztegui lo hizo propio como un elemento de la identidad, una actitud frecuente en las comunidades inmigrantes que transmiten esto a manera de herencia simbólica y cultural. Es debido a ese mismo sentimiento de identidad heredado, y en contraposición al desarraigo y al exilio, que muchos artistas y creadores de la época, fuera de la Península Ibérica, se volcaron a verter en su obra un legado cultural local que diera cuenta de una otredad que se volvía propia, se mezclaba y permeaba la actividad artística.

María Fouz se enfoca luego en la revisión de la obra musical del compositor, que comienza con trabajos como el poema sinfónico *Macías o Namorado* –basado en la leyenda del trovador gallego del siglo XIV–, y se extiende hacia otras composiciones, vinculando siempre el contexto de la obra citada, con material de prensa y también testimonios de entrevistas y el archivo personal, cedido a la investigadora por la familia de Maiztegui. De esta manera, no solo indaga en la música en sí misma, buscando en ella reminiscencias de lo gallego o argentino, sino, además, se sumerge en las intenciones del compositor, expresadas por él y por otros. Ahora bien, durante todo el texto, pero especialmente en los capítulos que analizan la obra de Maiztegui, se extraña una fluidez de escritura que permita una inmersión equivalente en la lectura: en más de algún pasaje los datos, fuentes y testimonios citados parecieran tornarse el centro del relato, cuestión que quizás no contribuya a una divulgación más amplia del texto.

En lo que respecta a la música para cine, el texto profundiza en el análisis descriptivo de la música cinematográfica de Isidro Maiztegui, primero en Argentina y luego en España. Se indaga en la estética compositiva utilizada por Maiztegui de manera general y luego se profundiza en análisis descriptivos del uso musical en determinadas cintas, sin dejar de lado el material de prensa de la época. Esto manifiesta, de nuevo, el interés de la investigadora por abarcar un panorama completo que dé cuenta de la biografía del compositor, considerando no solo la historia, sino también la crítica musical.

Maiztegui resulta un personaje interesante como puente y reflejo de su época; su vida y obra, estudiada, analizada y contrastada con la profundidad que lo hace María Fouz Moreno, logra ser ese vehículo de acercamiento hacia el panorama cultural de una época, lo que eleva este libro más allá de la biografía. En este sentido, la publicación no solo es una referencia obligada para quien desee estudiar la vida y obra de Isidro Maiztegui, sino que también es un libro de consulta acerca del quehacer musical y cinematográfico argentino y español, con especial énfasis en las décadas de 1940 y 1970.

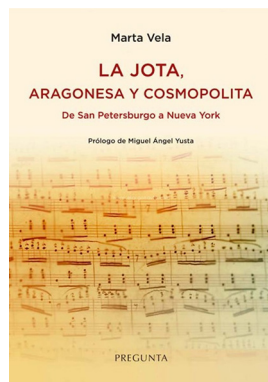
En contraste con trabajos que se desarrollan desde la amplitud en pos de la síntesis, la investigación de María Fouz Moreno parece nutrirse de una pura semilla que crece y permite, gracias a la exhaustiva revisión biográfica acerca del compositor Isidro Maiztegui, adentrarse en el panorama cultural y en el desarrollo de la industria musical y cinematográfica de dos países, Argentina y España. Todo esto atravesado por una mirada pertinente del contexto histórico y político, no solo por la extensa revisión de diversas fuentes hecha por la investigadora, sino sobre todo por el diálogo crítico y certero que se presenta en el texto.

José María Moure Moreno
Universitat de Barcelona, España
xmoure@gmail.com

Marta Vela. *La jota, aragonesa y cosmopolita. De San Petersburgo a Nueva York*. Zaragoza: Pregunta Ediciones, 2022, 221 pp.

En el prólogo de su ya canónico libro *El mundo como representación*, el historiador francés Roger Chartier sentenció: “las obras, en efecto, no tienen un sentido estable, universal, fijo. Están investidas de significaciones plurales y móviles, construidas en el reencuentro entre una proposición y una recepción, entre las formas y los motivos que les dan su estructura y las competencias y expectativas de los públicos que se adueñan de ellas”¹. Este enunciado, que podría definirse como una de

¹ Chartier, Roger. 1992. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa, p. XI.



las máximas rectoras de la historia cultural, bien puede ser utilizado para describir el paradigma que sostiene y da sentido a *La jota, aragonesa y cosmopolita*, monografía que, más que un relato histórico o diacrónico en torno al desarrollo de este género particular del folklore aragonés, es provechoso considerar dentro de perspectivas más amplias.

Este es el tercer libro publicado por la pianista y musicóloga española Marta Vela. En él, utilizando la jota como un caso de estudio, la autora construye una historia cultural de Europa durante lo que se ha dado en llamar el siglo XIX largo, particularmente entre 1844 y 1919. Por medio de la jota, su difusión y dispersión geográfica en España, Portugal, Francia, Rusia, Inglaterra y Estados Unidos, el libro entretiene redes de intercambio artístico, cultural y humano, que abarcan diferentes productos emanados o en diálogo con esta manifestación musical de raíz hispana, los que comprenden desde transcripciones y arreglos populares, hasta evocaciones y obras de la tradición docta o escrita que incorporan a la jota como referente o material temático. De este modo, sustentado metodológicamente en el análisis crítico y documental de diversas fuentes –entre las que se cuentan correspondencia, prensa periódica, obras literarias y manuscritos y ediciones musicales– este título se introduce en las condiciones de vida y circunstancias personales de un amplio conjunto de intérpretes y compositores que se relacionaron con la jota aragonesa y la música popular española, comprendiendo también aspectos políticos, estéticos, sociales y económicos que impactaron en el lugar efectivo y simbólico que España y su cultura ocuparon para el resto de Europa.

El libro, prologado por el poeta y escritor aragonés Miguel Ángel Yusta, se divide en ocho capítulos. El primero de ellos se centra en las figuras de los compositores Franz Liszt y Mijaíl Glinka, y más específicamente, en los viajes que el pianista virtuoso y el considerado padre del nacionalismo ruso realizaron a España en 1844 y 1845, respectivamente. Entre otros temas, la autora profundiza en antecedentes y acontecimientos que podrían explicar el interés de estos músicos por visitar la nación ibérica, las motivaciones y objetivos de sus giras, como también la recepción de la que gozaron en esta región de Europa. Adicionalmente, revisa obras basadas en temas de música vernácula española que tanto Glinka como Liszt completaron en sus viajes, las que incorporan referencias a motivos específicos de jota aragonesa. A pesar de sus contextos de producción, desde la óptica propuesta por Vela, más que a la España real que conocieron como fuente de inspiración, estas piezas aparecen íntimamente ligadas a la concepción decimonónica centroeuropea de España entendida como símbolo de lo exótico, salvaje y atrayente, toda vez que incorporaron referencias a repertorios hispanos dados a conocer en Francia en el salón de Pauline Viardot-García, mujer con quien ambos músicos se relacionaron.

Retomando este último punto, en el segundo capítulo la musicóloga ahonda en el rol que la mezzosoprano, *salonnière* y compositora de ascendencia española Pauline Viardot-García tuvo en la difusión francesa y centroeuropea de la jota –y de la música vernácula de raíz hispana en general–, además del impacto que generó en la creciente inclinación estética por la que Vela denomina “música exótica” (p. 45), la que se podría definir como música de tradición escrita que incluye motivos o evocaciones provenientes del folclore de regiones periféricas respecto del axis europeo, como España y Rusia, por ejemplo. De este modo, esta sección del libro repasa los orígenes familiares de la artista –procedente, como es sabido, de un influyente clan de cantantes líricos españoles, entre los que se cuentan su padre, el tenor *rossiniano* y maestro de canto Manuel García, y su hermana, la diva María Malibrán–, los inicios de su carrera operística y su posterior consolidación como una de las figuras relevantes para la elite cultural allegada a Francia. Esta posición que, según expresa la autora, se vio posibilitada “tanto por sus dotes artísticas como por las relaciones de su marido” (p. 53), el escritor e hispanista galó Louis Viardot, permitió a la mezzosoprano vincularse con personalidades de círculos como el de George Sand y Frédéric Chopin, ampliando también las redes de difusión, por ejemplo, de repertorios cultivados por ella. Ahora bien, quizás más importante para el tópico del libro, en esta sección Vela se detiene en un viaje realizado por la propia Viardot-García a España a comienzos de la década de 1840, el que le permitió conocer *in situ* una melodía de moda en la región, la *Nueva jota aragonesa* del compositor zaragozano Florencio Lahoz. La intérprete y compositora la adaptó a la forma de canción de cámara, la dio a conocer en conciertos y salones europeos y la publicó en 1846.

Entre los capítulos tres y seis, el desarrollo del libro parece subdividirse en dos narrativas distintas que, sin embargo, se entrecruzan en diferentes momentos, involucran en muchos casos a los mismos actores y son entregadas por la autora en un constante contrapunto. Por una parte, el texto continúa trazando el devenir de la jota aragonesa, deteniéndose en sus sucesivas apariciones, arreglos y reediciones; pero, por otra, Vela se adentra en la historia del declive, transformación y revitalización de la ópera en Francia, en lo que, desde mi perspectiva, funciona como una forma de dar cuenta de

las permeables barreras entre géneros y de la inscripción de estos antecedentes dentro de un esquema cultural y un ideario a mayor escala.

En consecuencia, avanzando hasta la década de 1850, el capítulo tres se concentra en el proceso de crisis de la ópera romántica en Europa –ocasionada por el ocaso del *bel canto* como estilo y por el descrédito instalado en París en torno a las fórmulas grandilocuentes y monumentales de la *grand opéra*– y sus posteriores intentos de renovación mediante la incorporación en el teatro lírico del influjo estético del realismo y del hispanismo, el que se había afianzado en Francia a partir de documentos como el diario de viaje de Alejandro Dumas titulado *De París a Cádiz*, e influenciado a músicos como Héctor Berlioz y Frédéric Chopin y a escritores como George Sand y Prosper Mérimée, autor de la novela *Carmen*. En paralelo, esta sección del libro entrega datos acerca de la reedición en España de la *Nueva jota aragonesa* de Lahoz y sus reversiones realizadas por artistas como Louis Moreau Gottschalk, Sebastián Iradier y José White, a quienes se responsabiliza de la difusión de este género en el continente americano.

Continuando con la estructura en narrativas paralelas, el siguiente capítulo se circunscribe al periodo de transición que Francia vivió con posterioridad a la restauración borbónica –en el paso a la Segunda República y luego al Imperio de Napoleón III– y explora los efectos que el clima imperante de persecución e inestabilidad política y social tuvieron en artistas como Franz Liszt, Pauline Viardot-García y Richard Wagner. De acuerdo con la investigación, con el retorno del imperialismo los dos primeros se alejaron de Francia y se instalaron en el extranjero; Liszt se dedicó a la dirección orquestal y a la composición y recuperó su interés por el trabajo acerca de temáticas y motivos musicales de raíz hispana en obras como la *Rhapsodie espagnole*, publicada en 1866, mientras Viardot se retiró de los escenarios y se volcó a sus facetas de creadora, gestora y pedagoga. Por su parte, el proceso de transformación en la ópera y en la sociedad centroeuropea conduce a la autora de forma insoslayable a la figura de Richard Wagner, a quien estudia en términos de su propia metamorfosis, partiendo por sus inicios musicales como admirador del lirismo galo de Giacomo Meyerbeer, y arribando hasta la consolidación de un pensamiento que ella expone como revolucionario, antisemita y reaccionario a toda influencia francesa.

A pesar de lo cuestionable que pueda parecer la ideología del músico germano, el libro resalta el hecho de que la obra de Wagner se estableció rápidamente como un precedente que, eclipsando el poderío de la escuela operática italiana, devino en un nuevo paradigma estético al que muchos artistas decimonónicos se sintieron llamados a cuestionar o reverenciar. En esta línea, el capítulo cinco prosigue desentrañando el devenir de la ópera francesa por medio del caso de *Sansón y Dalila* de Camille Saint-Saëns y *Carmen* de Georges Bizet, dos títulos que intentaron refrescar el teatro lírico francoparlante. Ambas concebidas después del término de la Guerra Franco-Prusiana e influidas por el ideario antigermano de la Société Nationale de Musique –cofundada por Saint-Saëns en 1871– son creaciones que la autora trae a discusión para referirse a la característica utilización de temas y referentes “exóticos” durante la época como una forma de contrarrestar el pangermanismo, promovido por el círculo artístico allegado a Viardot-García. Así, por ejemplo, la musicóloga entrega datos del papel fundamental que la cantante ocupó en relación con la orientación del impulso creativo de Bizet en lo que fue su trabajo en *Carmen*. En efecto, fue Viardot-García quien facilitó la familiarización del joven compositor con temas de origen español que él incorporó en números como la famosa “Aragonesa” que preludia el cuarto acto, la que no es más que una estilización de una jota deudora de la de Lahoz.

Ahora bien, al referirse a las críticas que despertó *Carmen* en su estreno, Vela se remite a la particularidad de que, aunque se trata de una ópera francesa respecto de temas españoles, Bizet no se aparta de la influencia wagneriana, sino que incluso hace uso de la técnica del *leitmotiv*. Esta observación redirige la línea argumentativa del libro a la reflexión en torno al cosmopolitismo, o bien, a la síntesis en la creación musical de materiales, inspiraciones y motivos de diversos orígenes. Precisamente es esta una de las ideas centrales que emana del sexto capítulo, en el que, por medio del estudio de caso de obras con contenido musical de raíz hispánica compuestas por artistas como Emmanuel Chabrier, Saint-Saëns, Édouard Lalo o Pablo de Sarasate, la autora caracteriza el lugar de lo español en la música finisecular como el de un imaginario o una abstracción, más que el de un elemento representativo. De esta forma, por ejemplo, en su fantasía orquestal *España*, Chabrier utilizó como marco la jota, a la que unió gestos musicales de clara alusión morisca, hermanando vertientes musicales del norte y sur de la nación ibérica.

En los capítulos siete y ocho, el foco de la argumentación está puesto en el lugar de la jota y las reminiscencias a géneros populares españoles en el marco de la creación musical en el paso a las primeras décadas del siglo XX. Sobre la base de que, en palabras de la autora, “el panorama musical

europeo [del cambio de siglo] se dividi[ó] entonces, a grandes rasgos, en dos facciones bien diferenciadas, el denso universo wagneriano [...] y la mencionada música exótica” (p. 152), el séptimo capítulo se aboca de forma especial al trabajo de músicos deudores de Chabrier, como Gabriel Fauré, Maurice Ravel y Claude Debussy, con el fin de mostrar la vigencia que el imaginario de lo español –materializado en referencias a la jota– tuvo en el quehacer creativo de compositores de tendencia impresionista o simbolista. Aquí, la musicóloga vuelve la mirada también a otro género que antes había mencionado solo de forma tangencial, a saber, la habanera, una estilización hispana consolidada a partir de aires de origen cubano. Esta, siguiendo a la investigadora, debió su popularidad en Europa al trabajo de Iradier, quien tras su viaje por América compuso piezas como *La paloma*, cuyo material es incluso citado por Gustav Mahler en su *Sinfonía n.º 3*. Adicionalmente, este capítulo retorna al nombre de Glinka para discutir acerca de la influencia que su estética y su inclinación por lo español tuvieron en la música de los nacionalistas rusos del grupo de Los Cinco, pero también en compositores de música para ballet como Piotr I. Tchaikovsky o Aleksandr Glazunov.

Finalmente, el octavo capítulo se centra en la figura del compositor Manuel de Falla, uno de los mayores exponentes del nacionalismo español. Si bien a comienzos del siglo XX la tendencia hispanista en Francia había disminuido, la emigración hacia este país de compositores provenientes de España –tales como Falla, Granados y Albéniz– implicó nuevas cimas para la “música exótica”, la que adquirió renovada fuerza con el estallido de la Primera Guerra Mundial, cuando se inflamó nuevamente el sentimiento antigermano entre franceses y el resto de los Aliados. Durante el enfrentamiento, Falla y otros artistas buscaron asilo en España, un país que se mantuvo neutral. Fue en este contexto que la compañía de Ballets Russes de Sergei Diaghilev visitó la nación ibérica, propiciando una colaboración con el compositor nacionalista que se concretó en *El sombrero de tres picos*, un ballet en el que el creador musical aunó influencias francesas, hispanas, pero también germanas. Mediante un análisis del número final del ballet, una jota en la que Falla incorpora referencias wagnerianas, recursos tímbricos de línea impresionista, además de aires andaluces y castellanos, la autora discurre en torno a la jota como un género cosmopolita, cuya dispersión constante solo acabó con la Gran Guerra.

En términos generales, el libro presenta numerosas cualidades y aspectos dignos de destacar. Además de su escritura pulcra y amena, en ocasiones casi novelada, que logra sumergir al lector en diferentes épocas y escenarios, es imposible dejar de reconocer la ingente cantidad de información, fuentes, partituras e incluso una lista de reproducción, con las que Vela apoya su narrativa. Desde la perspectiva del contenido, considero que una contribución importante de este trabajo radica en el énfasis que pone en desarticular algunas ideas preconcebidas en torno al intercambio cultural entre centro y periferia, evidenciando que tanto los límites geográficos como las fronteras simbólicas entre tipos de músicas populares o “doctas” no estaban del todo claras durante el siglo XIX, sino que eran en sí bastante permeables. En este sentido, la investigación también permite aproximarse de forma más abierta a la comprensión de las redes de transferencia cultural erigidas en torno a la jota como insertas en un complejo mercado musical decimonónico, impulsado por la modernización e industrialización y hecho posible por medio de las personas, la cultura de viajes, la edición e impresión de partituras, entre otros. Esta forma de entender la música como mercancía y desde sus aspectos materiales entrega varias proyecciones posibles para el estudio. Por último, otro punto destacable es el rescate que Vela hace de la figura de Pauline Viardot-García como facilitadora, articuladora y catalizadora de redes musicales tanto humanas como estéticas; una faceta de la que aún queda por explorar en profundidad.

En suma, *La jota, aragonesa y cosmopolita* constituye una contribución a la historiografía musical iberoamericana y a la musicología histórica hispanohablante, aportando nuevas miradas y datos acerca de la jota aragonesa y la música española en general, en un año que, según el propio libro visibiliza en su contratapa, coincide con un momento clave en el proceso de candidatura de la jota ante la UNESCO con el fin de que sea declarada Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. Más allá de la interesante discusión que se podría sostener en torno a este tema, la condición de patrimonio y su “legitimación” a partir de organizaciones dependientes de las Naciones Unidas, el texto de Vela logra su cometido de problematizar que la jota, más que eminentemente española y cultivada en un solo lugar, como la gran mayoría de los géneros musicales, logró permear fronteras y ámbitos diversos, participando de un intenso proceso de intercambio y resignificación cultural.

Macarena Robledo Thompson
Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile
marobledo@uc.cl

Victoria Eli Rodríguez, Javier Marín-López, Belén Vega Picacho (editores). *En, desde y hacia las Américas*. Madrid: Dykinson, 2021, 780 pp.

Pluralidad de temáticas, propuestas metodológicas, cuestionamientos epistemológicos y acercamientos teóricos son espejo de la vastedad de caminos por los que transita nuestra musicología y lo que caracteriza este compendio de aportaciones. El volumen recoge una parte representativa de las ponencias presentadas por especialistas que asistieron al II Congreso Internacional MUSAM y está organizado en siete bloques temáticos: 1) Músicas de la América colonial; 2) Identidades e imaginarios colectivos; 3) Prácticas musicales y discursos transnacionales; 4) Migración y exilio; 5) En torno a la canción; 6) Intercambios transoceánicos del teatro musical y 7) Música de los siglos XX y XXI: poéticas e ideologías.

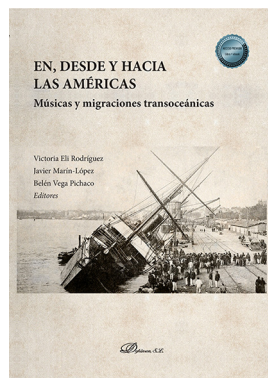
Un ensayo de Emilio Casares preludea el corpus de trabajos que conforman el libro. Su relato en primera persona, en buena parte autobiográfico, refiere de manera pormenorizada la génesis y el devenir de las relaciones musicológicas entre España e Hispanoamérica en los tres últimos decenios, y documenta ciertos hitos importantes que ayudaron a integrar nuestra gran comunidad musical y musicológica iberoamericana.

El eje que atraviesa el primer bloque roza, desde varias perspectivas, distintos aspectos de la migración de la música europea al mundo colonial americano. Irma Ruiz revisa la adopción de instrumentos musicales europeos en pueblos originarios de Sudamérica, que no han sustituido sus músicas por las de la sociedad hegemónica; mientras que Gianni Ginesi analiza el encuentro con las músicas del “Otro” a partir de una relectura crítica, transdisciplinaria y postcolonial de los dibujos y narraciones extraídos de los diarios de viaje de la célebre Expedición Malaspina.

Las prácticas musicales no han sido objeto de particular interés en los estudios acerca de música colonial americana, asunto del que se ocupa Diana Brenscheidt al analizar el tratado del cantor y teórico español Miguel López Remacha, que fue llevado a Puebla de los Ángeles en 1816. En contraste, cada vez son más numerosos los estudios que abordan la movilidad de los músicos en distintos espacios de sociabilidad, así como de la circulación de repertorios desde Europa hasta los países que hoy conforman las Américas. Dos artículos de este primer bloque plantean precisamente la circulación de repertorios: el de Margarita Pearce –cuyo telón de fondo es La Habana decimonónica– y el de Liz Antezana, que se centra en el vasto legado musical de las misiones jesuitas de Moxos. Cierra este apartado un trabajo también relacionado con la recuperación, apropiación e implementación del patrimonio musical de las antiguas misiones jesuíticas de la región de Moxos y de Chiquitos. Albina Cuadrado observa el positivo impacto del fenómeno desde el punto de vista educativo, artístico y social en los actuales pobladores del Oriente boliviano. Es, por tanto, ejemplo paradigmático y vivo de lo que denomina bajo el concepto de “práctica musical transformadora” (p. 112). En suma, educar por la música; en su propuesta queda expuesto un asunto del mayor interés social: la musicología al servicio de las personas y las comunidades.

Existe actualmente un consenso generalizado en cuanto a reconocer la influencia que han tenido las migraciones coloniales y poscoloniales por medio de las distintas rutas sonoras de la esclavitud. Las tres primeras aportaciones del segundo bloque comparten en sus distintos contextos un mismo marco referencial: la presencia de elementos africanos. El análisis musicológico de Miguel Ángel Berlanga reflexiona acerca del alcance de dicha influencia en las prácticas musicales en Andalucía, con lo que confirma la existencia de parentescos entre negrillas y otros villancicos de negros practicados tanto en España como en América. Avances de otra investigación en ciernes de carácter interdisciplinario, firmada por Ezin Pierre Dognon y Nicolas Darbon, sitúa en dos tendencias (histórica y actual) la ruta sonora de aquellas migraciones forzadas, resultado de la esclavitud de etnias africanas, en particular, de los desplazamientos entre Le Bénin y las Antillas. El tercer texto retoma la idea del diálogo afro-atlántico de ida y vuelta, la que ha dado lugar a numerosos estudios, algunos hoy ya clásicos de la bibliografía latinoamericana. Isabela de Aranzadi explora los orígenes y circulación del baile de *maringa* con sus múltiples y complejas trayectorias africanas y afroamericanas.

Dos interesantes procesos de transculturación son abordados, en tanto línea conceptual, en sendos artículos cuya temporalidad se ubica en el nuevo milenio. Katerine Zamora examina, por un lado, la circulación, recepción y resignificación del repertorio de gaita colombiana en escenas transnacionales,



en este caso en espacios madrileños alternativos frecuentados por migrantes latinoamericanos; por otro, Marina Arias Salgado revisa el reciente fenómeno cultural del reguetón bajo el prisma de los procesos de su asentamiento y apropiación en España, donde adquirió tintes particulares. Cierra este bloque de identidades e imaginarios colectivos Stephano Labarca con un estudio ubicado en Chile acerca del *visual-kei*, subgénero derivado de la música de rock japonesa que, sin embargo, no constituye un nuevo objeto de estudio, pues ha sido abordado por la musicología latinoamericana desde perspectivas de género, sociológicas y, desde luego, musicológicas. Aquí se ofrece una más que propone conceptualizar la música en tanto vehículo para la presentación social del cuerpo, donde tiene un valor simbólico el transformismo masculino y un peso la creación de una subalteridad que resiste a la “encorsetada masculinidad preexistente en este país” (p. 214).

El tercer bloque nos lleva a observar a tres compositores fuera de la dinámica de sus espacios geográficos de origen. Alberto José Vieira nos revela la personalidad del prácticamente desconocido compositor José Zapata i Amat, asentado por un tiempo en Brasil donde fue director fundador de la Academia Imperial de Música y Ópera Nacional. Tatiana Aráez ofrece un análisis formal y contextual de las *Tres danzas andaluzas*, op. 8 (1912), compuesta por Turina en París, en la que integra su particular visión de América, Francia y España. El artículo de Vera Wolkowicz analiza la *Gaceta Musical*, una singular revista que el músico mexicano Manuel M. Ponce publicó en París, enteramente en español, con la que dejó constancia del movimiento migratorio de artistas latinoamericanos y promovió relaciones intra e intercontinentales. Completan el tercer bloque, en primer lugar, un texto de Yurima Blanco en el que analiza la circulación de ideas en torno al vínculo del Grupo Renovación con la tradición y su reflejo en la creación artística, por medio del pensamiento crítico de Hilario González. Este trabajo sin duda se suma a varios estudios que en tiempos recientes han visto la luz en Cuba, México y España acerca del Grupo o de distintos aspectos de la actividad y producción musical de algunos de sus integrantes. Márcio Modesto y Silvia Maria Pires Cabrera Berg abordan el concepto de improvisación y los elementos ornamentales en el choro brasileño y sus similitudes con la música barroca, a partir de diversos tratados europeos. El texto de Iván César Morales recurre a la noción de reterritorialidad (García Canclini, Rogério Haesbaert) para explorar las diferentes dinámicas de inserción, negociación y apropiación músico-culturales desarrolladas por Leo Brouwer en calidad de fundador y director titular, en España, de la Orquesta de Córdoba (1992-2001).

El cuarto bloque reúne siete aportaciones bajo la etiqueta “Migración y exilio”, lo que ante todo nos impele a revisar las acepciones que tradicionalmente se han atribuido a tales nociones, cuya línea divisoria se tiende a observar un tanto desdibujada. Lo que ha diferenciado a ambos términos son las condiciones de salida del país de origen y, en parte, las posibilidades de regreso al mismo. Se emigra por razones económicas o sociales, en forma definitiva o temporal, aunque históricamente también se ha emigrado por razones políticas, porque se está inconforme o en desacuerdo con la situación imperante o sus consecuencias. El término “exilio” en realidad empezó a emplearse de manera generalizada en el siglo XX para designar a las migraciones políticas. Un exiliado es, pues, alguien perseguido por sus ideas, lo que permite presuponer una situación de riesgo frente a determinadas situaciones que le obligan a abandonar su país. La guerra civil española provocó en el siglo pasado la emigración o la salida hacia el exilio de muchas personas. Las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial, en algunos casos indirectas, también fueron detonantes para que numerosos músicos europeos se embarcaran hacia América y se asentaran en distintos países. El caso de León J. Simar es uno de ellos. Andrea C. Corre propone un artículo a partir de una investigación en progreso –que promete ser de largo aliento– acerca del prolífico compositor belga asentado en Cali, Colombia, en 1949. El artículo de Atenea Fernández Higuero atiende aspectos del asilo político prestado por las embajadas de Chile y Cuba en Madrid a artistas españoles durante la guerra civil, una cuestión que ha sido hasta ahora poco atendida por la musicología. Teniendo a la vista un amplio corpus de fuentes, se comprueba la heterogeneidad del colectivo musical refugiado (diversas especialidades en la música, afiliaciones políticas y estratos sociales), al mismo tiempo que se abona a la comprensión de procesos transformadores y funciones de la música en otros tipos de reclusión. José Roberto de Paulo reconstruye la trayectoria del brasileño Francisco Mignone a la luz de las distintas identidades culturales de su formación y trayectoria vital que le llevó a sumarse a la construcción de una escuela nacional brasileña. La vida y trayectoria de la pianista y compositora catalana Diana Pey, exiliada en Chile, es abordada por Carmen Cecilia Piñero desde una perspectiva de género, mientras que Consuelo Roy Pueyo explora la contribución académica y artística del aragonés Simón Tapia Colman, figura puntera de la música del exilio republicano en México.

La noción de identidades fragmentadas (propuesta por Hull); la idea de que el individuo desarrolla su identidad sabiéndose protagonista de diferentes historias (Pablo Vila); y el concepto de músico *transmigrante* (que designa al compositor “cuya identidad musical se encuentra influenciada de forma simultánea por los códigos culturales de los diferentes espacios con los que entra en contacto”) constituyen el sustrato teórico basal del trabajo de María Fouz en torno al compositor argentino Isidro Maiztegui y su relación con la cultura de España y Galicia. Precisamente, emparentado con la idea de configurar (o preservar) una memoria cultural de Galicia en el entorno de la emigración a Buenos Aires de intelectuales españoles tras la guerra civil es el texto de Carlos Villar Taboada. El musicólogo indaga en el proceso creativo del álbum *Catro poemas galegos*, obra colaborativa interdisciplinaria descrita aquí como un continuo que evoluciona conceptualmente en espiral, saltando del grabado a la poesía, del poema a la partitura; de América a Europa, del pasado al presente y de la tradición a la vanguardia. Para finalizar el bloque cuatro, Belén Pérez Castillo recurre al discurso de la memoria como estrategia para analizar la producción musical del compositor Sender Barayón en tanto territorio espectral del recuerdo. Evitando un enfoque específicamente biográfico, la autora parte de los procesos de negación y posterior reconstrucción de la memoria de este español, protagonista del desarrollo de los movimientos contraculturales de los años sesenta en Estados Unidos, habiendo emigrado a muy corta edad a aquel país en 1936.

Cuatro textos conforman el quinto bloque y se ocupan de aspectos relacionados con la presencia en España, en los años sesenta y setenta del siglo pasado, de autores y cantautores argentinos, algunos de ellos altamente politizados o integrantes del movimiento de la Nueva Canción Latinoamericana. El texto de Juliana Guerrero aporta nuevos elementos de estudio a la circulación y recepción en España de las llamadas músicas de proyección o raíz folclórica por medio de tres figuras de la canción argentina: Waldo de los Ríos, Castilieri y Mercedes Sosa. Julio Ogas analiza la transformación de la carrera de Alberto Cortez dentro de la canción de autor, considerando una biculturalidad artística que reconstruye su identidad a partir de la integración de referentes culturales y poéticos de sus países de origen y recepción. Mirta Marcela González Barroso recupera, a partir de noticias y entrevistas, la actividad en España de la escritora y cantautora María Elena Walsh en los nueve meses de su estancia en el país, contribuyendo, en un sentido más laxo, a ampliar las investigaciones en torno a los movimientos migratorios Argentina-España. También a partir de fuentes hemerográficas, Alicia Pajón Fernández elabora un análisis comparativo de la información que ofrecían acerca de la Nueva Canción Latinoamericana dos diarios españoles de ideología opuesta: *ABC* y *El País* (1975-1980).

Las artes escénicas en sus múltiples formas, ópera, opereta, zarzuela, cuplé, son abordadas en los cinco textos reunidos en el sexto bloque. Todos estos trabajos tienen un común interés: el de observar el carácter transnacional de ciertos fenómenos culturales (lo que implica también a los músicos argentinos en Madrid de los sesenta y setenta o a las compañías de opereta itinerantes de principios del siglo XX). Es decir, la historia global del teatro nos conduce a la comprensión de esos fenómenos culturales no como parte exclusiva de una historia de la música nacional sino como un fenómeno global compartido con otros países. La investigación en torno a una industria transnacional se revela como un necesario objeto de estudio a lo largo y ancho de nuestro continente. Miguel Luque Talaván elabora una suerte de guía de teatros, géneros y obras representadas en la Manila decimonónica, centro dinámico para todo tipo de expresiones escénicas y musicales de origen europeo, pero también local. Nuria Blanco se centra en un aspecto de la música y la dramaturgia de Manuel Fernández Caballero: la de autor de piezas de salón compuestas en los albores de su carrera durante su residencia de siete años en Cuba.

¿Quién se atrevería a dudar que *La viuda alegre* es la opereta vienesa más exitosa de todos los tiempos? En su documentado trabajo, John Koegel lo confirma con cifras al tiempo que nos revela la forma en que destacados académicos han examinado la historia de esta opereta con perspectivas francamente actuales. A saber: como ejemplo de autoorientalización; en términos de globalización cultural, “movilidad transnacional” y cosmopolitismo; en su papel esencial en la construcción de identidades nacionales, en la dicotomía del Yo y del Otro; y a partir del concepto de lo omnilocal, una variante de la noción de translocalidad.

Es cierto que las rutas de las compañías de ópera a los principales centros musicales de América del Sur han sido bastante estudiadas. En cambio, la circulación transatlántica de las compañías de opereta –género muchas veces considerado menor– no había despertado el interés de la musicología. Precisamente de eso trata la aportación de Virginia de Almeida Bessa, quien propone vincular la presencia de esas compañías italianas con la industria teatral que hacia finales del siglo XIX e inicios del XX se establecía entre Italia y América del Sur. Desde nuestro tiempo, ¿podría entenderse el fenómeno

como una primera globalización cultural? También dentro del marco de las contrataciones transnacionales, Inmaculada Matía Polo revisa el caso del cuplé, género español irreverente y transgresor por excelencia de principios del siglo pasado, en el célebre teatro Solís de Montevideo.

Más ecléctico que el anterior resulta el séptimo y último bloque. María Fuchs plantea un estudio de caso, el del compositor estadounidense de origen húngaro Ernő Rapée, para explorar posibles vínculos transnacionales y transculturales entre la producción cinematográfica proveniente de distintas culturas. Desde una interesante perspectiva de análisis decolonial, Marcello Messina, Leonardo Vieira Fechas y Leticia Porto Ribeiro cuestionan la novedad de la formulación de los hallazgos de Helmut Lachenmann planteados en su icónico libro *Música concreta instrumental*, como producto de operaciones de poder de carácter eurocéntrico. Los autores tratan de demostrar que los hallazgos del violinista brasileño Flausino Vale de técnicas en las cuerdas podrían (pueden) contemplarse como una anticipación de los hallazgos del reconocido compositor alemán o, en tal caso, que ambos habrían llegado de manera independiente a conclusiones similares. El texto de Manuel J. Ceide nos introduce en la génesis y la recepción de *El cimarrón*, la ópera de cámara de Werner Henze basada en la novela homónima de Miguel Barnet, ubicándola, dentro del plano creativo, como una consecuencia directa de la residencia del compositor alemán en Cuba. Ceide sugiere algunas características observables desde diferentes parámetros: el uso del texto literario como generador de la estructura de la obra; la identificación entre vanguardia musical y vanguardia política o cierto empleo de referentes del folclor cubano. Y si en la anterior colaboración asistíamos con Henze a su apasionante viaje iniciático a la Cuba revolucionaria, aquí es la vuelta, el reencuentro de un artista con su imaginario cultural caribeño, lo que destaca Liliana González Moreno al estudiar al cubano Carlos Malcolm, figura imprescindible de la vanguardia cubana. El *Danzón N° 2* de Arturo Márquez se ha convertido en referente actual de la música sinfónica mexicana: para el público, en una suerte de "segundo *Huapango* de Moncayo". Alfonso Pérez Sánchez se cuestiona por qué una pieza sinfónica de corte popular se ha vuelto tan exitosa y qué elementos y puentes con el pasado entran en juego para permitir al compositor encontrar el punto de equilibrio entre tradición y vanguardia.

El texto de Jelena Shiff nos introduce en el imaginario estético de la compositora y pianista estadounidense Gabriela Lena Frank, cuyas composiciones acusan las influencias de su herencia multicultural (peruana/china, de su madre y lituano/judío, del padre). Cierra este portentoso volumen una interesante contribución a cuatro voces (Sonia García, Mariantonia Palacios, Daniel Atilano y Juan Francisco Sans) que aborda el papel de las redes sociales digitales en la construcción de identidades y cultura en las migraciones internacionales. La propuesta teórica es sin duda interesante por su novedad y los datos aportados no dejan de sorprender por el rigor con el que son sistematizados. A partir de dos nociones: la *netnografía*, es decir, una etnografía aplicada a internet, y el concepto denominado *sociabilidad en línea*, se analiza cómo la música es utilizada para construir esa sociabilidad en el caso de la dolorosa diáspora venezolana.

¿Qué más se podría agregar, a manera de síntesis, sobre todo este festival de ideas nuevas, datos e historias sorprendentes, pasajes biográficos reveladores, conceptos complejos, perspectivas de estudio novedosas, enfoques analíticos arriesgados? Las distintas formas de percibir y analizar el fenómeno musical en nuestro siglo han favorecido la asimilación de metodologías y reglas hermenéuticas innovadoras. Se observa la confluencia de múltiples aproximaciones teóricas; que un buen número de textos son abordados desde una perspectiva interdisciplinar; que abundan los estudios culturales, transculturales y de género; las teorías poscoloniales, los tradicionales análisis, los análisis musicológicos e intertextuales, la historia oral, los estudios pertinentes a identidad y memoria, la narrativa transmedia... Con textos que abordan por igual la música popular y la académica, la canción, el teatro musical o las vanguardias, la obra en su conjunto es una muestra indiscutible de la buena salud de la que goza actualmente nuestra musicología iberoamericana.

Consuelo Carredano
Instituto de Investigaciones Estéticas,
Universidad Nacional Autónoma de México, México
concarredano@gmail.com

Marco Antonio de la Ossa Martínez. *Música, propaganda y sabotaje Las «Canciones patrióticas» de Zaragoza y los «Trece Puntos de la Victoria»*. Madrid: Guillermo Escolar Editor, 200 pp.

La guerra civil española (1936-1939) fue un conflicto de gran dureza que mostró, en el apartado musical, un buen número de experiencias y muestras interesantes. Marco Antonio de la Ossa (Cuenca, España, 1978) es uno de los estudiosos de lo que aconteció en este arte en un periodo dramático y convulso. No en vano dedicó su tesis doctoral a este tema. Con ella se alzó con el Premio de Musicología que otorga la Sociedad Española de Musicología en 2009 y que define al mejor trabajo realizado en torno a temas de España o del mundo hispánico. Este trabajo fue editado en 2011 por el Servicio de Publicaciones de la UCLM y la Sociedad Española de Musicología.

Además de un buen número de artículos científicos publicados en diferentes revistas indexadas, también ha realizado otros estudios en torno a la guerra civil española que se reflejaron en los libros *Ángel, musa y duende: Federico García Lorca y la música* (Alpuerto/Servicio de Publicaciones de la UCLM, Madrid/Cuenca, 2014), *Repertorio, historia y vivencias en la retaguardia: la Banda Municipal de Música de Cuenca en la guerra civil española* (Uno Editorial, Albacete, 2017) y el más reciente, *Las «Canciones patrióticas» de Zaragoza y los «Trece Puntos de la Victoria»* (Guillermo Escolar Editor, Madrid, 2020) que nos ocupa.

Publicado por Guillermo Escolar Ediciones en Madrid dentro del marco del proyecto financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad “Métodos de propaganda activa en la guerra civil. Parte II: estudio y edición de obras inéditas” (Referencia: FFI2016-74873-P), se enmarca en la colección Biblioteca Crítica de la guerra civil española que dirige el prestigioso docente e investigador madrileño Emilio Peral Vega.

El docente e investigador del CEIP “San Fernando” de Cuenca y de la Facultad de Educación (UCLM) de la misma ciudad invita a un viaje a Zaragoza, capital de la comunidad autónoma española de Aragón, a inicios de la guerra civil española, más en concreto a la zona que dominaban los sublevados. La Junta Recaudatoria Civil de Defensa Nacional de esta ciudad decidió organizar un concurso de composición de canciones patrióticas destinadas a ser grabadas y publicadas. Después del éxito de la convocatoria, en 1938 se decidió reeditarlas, aunque la nueva tirada, de quince mil ejemplares, fue sabotada. De esta manera, en lugar de los textos originales de las canciones, se incluyeron los trece puntos que el presidente de la República, Juan Negrín, envió a Franco, máximo dirigente de los rebeldes, para tratar de lograr un acuerdo de paz.

Para este volumen, Marco Antonio de la Ossa investigó tanto en el Archivo General de la Guerra Civil española de Salamanca, donde halló el cancionero sabotado, como en el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza, lugar en el que encontró la primera edición. Divide el volumen en seis capítulos precedidos por los agradecimientos y la introducción, que sirve para situar al lector en los objetivos del estudio y la metodología empleada.

Inicia el estudio un acercamiento a la guerra civil española en Zaragoza, que tiene un evidente carácter de contextualización. Lo comparte sin duda con el siguiente apartado, dedicado a remarcar las características fundamentales de la música en la guerra civil española. A continuación, se aproxima a la Junta Recaudatoria Civil de Defensa Nacional de Zaragoza, un organismo surgido en esta ciudad que se encargó de centralizar las aportaciones forzosas de dinero, víveres y otros materiales que, envueltas bajo el prisma de donativos a la sublevación, servían para financiar materiales de guerra dirigidos al frente y también para satisfacer las necesidades básicas de las personas de la retaguardia que sufrían en mayor medida la dureza y carencias que el conflicto bélico arrastraba.

De esta forma, De la Ossa nos acerca a los objetivos, características, estructura y principales protagonistas de la Junta Recaudatoria. Es interesante conocer el personal, los medios de recaudación indirectos, los donativos recibidos, los gastos y los materiales que adquirieron, ya que sirven para emplazarnos en el instante histórico y en el estamento que sufragó el concurso de composición de canciones patrióticas, la edición del cancionero, las grabaciones y la posterior reedición.

El cuarto capítulo afronta las *Canciones patrióticas premiadas por la Junta Recaudatoria Civil de Zaragoza* publicadas en 1937 y en 1938. Se atiende en primer lugar a las referencias musicales que halló De la



Ossa en los libros de actas de la Junta Recaudatoria, con los que entró en contacto en el antedicho Archivo Histórico Provincial de Zaragoza. También se indican algunas referencias de la prensa de la época, sobre todo del *Heraldo de Aragón*, relativas a las normas del concurso de composición, al libro y a la grabación que se efectuó posteriormente. Del mismo modo, se efectúa un análisis de las características del primer cancionero publicado y las canciones que lo conforman. Además, se añaden las imágenes originales de cada una de ellas de la compilación original y de la edición individual que también se propició de cada uno de los temas.

A continuación, cobra protagonismo el cancionero saboteado, ya que se incluyen las partituras y las letras de las canciones que conservaron el nombre original, aunque los textos fueron cambiados por los “Trece puntos de la Victoria” con los que, de forma infructuosa, Negrín trató de conseguir a mediados de 1938 un alto al fuego consensuado que nunca llegaría. En concreto, estos son los temas:

1. “La novia eterna”. Música de A. Mingote y letra de J. San Nicolás.
2. “España libre”. Música de D. Martínez y letra de J. López.
3. “18 de julio”. Música de P. Tello, letra de R. Germán.
4. “Voluntad de España”. Música de F. Cotarelo, letra de J. M. de Arozamena.
5. “Banderas de España”. Música de A. Aguirre, letra de L. Jover.
6. “Nuestros fueros”. Música de R. Navarro, letra de J. Ocaña.
7. “Vida feliz”. Música de R. Sánchez, letra de Emilio González.
8. “Tierra de España”. Música de B. Urales, letra de F. Vázquez.
9. “Al trabajo”. Música de J. Andreu, letra de A. Márquez.
10. “¡Soy español!”. Música de J. Colomer, letra de A. Márquez.
11. “Centinela alerta”. Música y letra de J. Sorinas.
12. “Aurora de paz”. Música de G. Buen, letra de N. Soria.
13. “¡Hermanos! Marcha de los caídos”. Música de L. Pastor, letra de P. Vida.

El quinto capítulo aborda la política del presidente republicano Negrín en los instantes en que el Frente Popular veía cómo la situación de la guerra no era nada propicia para sus intereses y la esperada respuesta de un buen número de naciones europeas y americanas contra Franco y sus aliados militares y económicos, Hitler y Mussolini, no llegaba. Por todo ello y como expone De la Ossa tras realizar una semblanza de la figura del médico, docente e investigador español que estuvo al frente del gobierno que surgió de las urnas, consideraron adecuado establecer un plan con el que se pudiera detener el conflicto y el sufrimiento del pueblo español. Como ocurrió en otras ocasiones, Franco no accedió, ya que únicamente perseguía la victoria final sin condiciones.

En el último apartado, el musicólogo conquense considera adecuado, con buen criterio bajo nuestro punto de vista, realizar un acercamiento a lo que aconteció en otras artes, ya que la propuesta de los “Trece puntos de la victoria” también tuvo su reflejo en el cartelismo y en el cine. En este sentido, la figura de Josep Renau posee una gran relevancia, pues, además de ser la persona que encargó el *Guernica* a Pablo Picasso, también realizó dos series de carteles acerca de este tema, “Declaración de principios del Gobierno de la República española” y “Los trece Puntos de la Victoria”, ambas efectuadas en 1938 y destinadas a ser pegadas en las calles y también a formar parte del pabellón republicano español en la exposición universal que se iba a celebrar en Nueva York en 1939. Tras la derrota del Frente Popular no se pudo disfrutar de ellos.

Gracias a la colaboración con la Fundació Josep Renau, el Centro de Arte Nacional Reina Sofía y el Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) se incluyen en el libro estos carteles. También se adjuntan referencias a la película que se rodó con este mismo título en 1938.

En definitiva, Marco Antonio de la Ossa combina en este libro investigación en archivos con el análisis de las referencias mediante muy diversas disciplinas y artes, como la musicología, la historia, la sociología, la antropología, el cartelismo o el cine en un momento histórico realmente duro y trágico que debe seguir siendo estudiado para que jamás se vuelva a repetir. Sin duda, se trata de un volumen de gran interés que aporta nuevos datos, análisis y reflexiones.

Omar León Jiménez

Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, España
euterpe.leon@gmail.com

RESEÑAS DE FONOGRAMAS

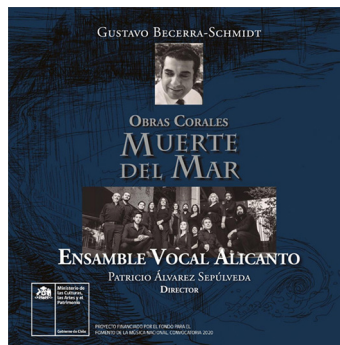
Obras Corales – Muerte del Mar. Obras de Gustavo Becerra-Schmidt. Ensemble Vocal Alicanto, Patricio Álvarez Sepúlveda (director). [CD] Independiente, Santiago: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2022.

Pese a las complejas circunstancias que históricamente ha tenido que enfrentar la creación artística –y particularmente la creación musical– en nuestro país, nos encontramos en un escenario optimista al constatar que nuestro arte coral ha tenido un avance robusto y sostenido en el tiempo. Según el maestro Guido Minoletti (2000), el desarrollo de este arte se remonta en Chile al siglo XVI (aunque de manera modesta) y adquirió un considerable énfasis durante el siglo XX, con iniciativas ejemplares como las emblemáticas “para que todo Chile cante” del maestro Mario Baeza Gajardo o el mismo “crecer cantando” de Eduardo Vila. Sin embargo, Minoletti también señala que “el panorama actual dista bastante de ser satisfactorio” (2000: 93). La razón bien la conocemos: tiene que ver con el lugar que deberían tener nuestros derechos a la cultura y el arte en nuestro país.

En este escenario, enmarcado por diversas carencias, pero al mismo tiempo caracterizado por un trabajo comprometido, constante y perseverante, nos encontramos con este bello trabajo que hoy nos hace llegar el Ensemble Vocal Alicanto, grupo que nació en 2015 con cantantes que, en ese entonces, eran miembros, en su mayoría, del coro del Teatro Municipal. Alicanto surgió con la idea de abordar música que se desmarcara del repertorio propio de esta institución, abocándose progresivamente a la difusión de obras corales de compositores contemporáneos, especialmente chilenos. Este disco, que cuenta con el financiamiento del Fondo de Fomento a la Música Nacional, incluye cuatro trabajos corales del maestro Gustavo Becerra-Schmidt, ninguno de estos editado anteriormente. Es importante destacar el excelente nivel interpretativo que este ensamble alcanza en las diecisiete piezas que conforman el álbum, convirtiendo este fonograma en un ineludible referente tanto entre las grabaciones de música coral chilena como entre los registros fonográficos de este carismático Premio Nacional de Música.

Tuve el honor de conocer a Gustavo Becerra en 1992 y de iniciar entonces –y hasta poco antes de su muerte– una bella y nutrida amistad. En todo ese tiempo pudimos discutir y conversar acerca de una gran diversidad de temas “concernientes a situaciones musicales específicas, hasta opiniones respecto de arte y ciencia, docencia, política, filosofía, y, en suma, acerca de la vida misma. Todos estos temas normalmente están presentes de manera sintética en su numerosa obra musical” (Candela 2010: 12). Esto último hace que la tarea de una exégesis de su obra siempre termine arrojando por resultado una visión parcial de su casi infinito universo musical. En 1971 Domingo Santa Cruz se refería a cómo su estilo creativo iba y venía, buscando “lo que a cada ocasión siente corresponderle, no se afilia a capillas; no hace actos de fe” (Santa Cruz 1972: 6). Se trata de una música que desde muy temprano se caracterizó por ser heterogénea, ecléctica, que exploró y experimentó con todo de manera desprejuiciada (pero muy seria e informadamente): serialismo, aleatoriedad, tonalidad y modalidad, músicas de tradición oral y escrita, músicas populares, música electroacústica, etc. En este panorama se ha de mencionar especialmente su método de policordios complementarios, en los que combinaba técnicas tonales o modales con maneras de construcción propias del serialismo.

Esta inquietud constante la encontramos presente en su abundante catálogo, que en 1985 ya superaba las 160 obras y en el que las composiciones corales tenían una importancia protagónica. Me permito destacar dentro de estas su oratorio *Machu Picchu* de 1966, para coro mixto, cinta magnética, oscilador de audiofrecuencia y orquesta, sobre el poema de Pablo Neruda “Alturas de Machu Picchu” del *Canto General* (1950). El estreno de esta obra fue en el Teatro Universidad de Chile, con el Coro



Sinfónico de la Universidad de Chile, dirigido por Guido Minoletti, y la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por el maestro Francisco Rettig, el 26 de agosto de 1988, 22 años después de su composición, y un mes y medio antes del plebiscito nacional que decidiría si el dictador Augusto Pinochet seguiría o no en el poder en Chile hasta 1997. Acerca de este evento, Becerra me comentó en varias ocasiones –y con mucha seguridad– que el estreno de *Machu Picchu* había convencido a varias personas indecisas allí presentes para optar por la alternativa “no” en ese plebiscito. Así era él, un compositor que no le interesaba la trascendencia de su obra, sino la utilidad que esta podía tener en un contexto determinado. Becerra decía que era feliz componiendo para marchas y huelgas. En un artículo escrito para la *Revista Musical Chilena* en 2003, señaló que ante las preguntas acerca de qué hacer o dónde actuar, sus respuestas habían permanecido: “Hay que tratar de hacer lo que uno mejor puede y hacerlo allí donde se necesita y donde se busque el aporte que se pueda dar” (Becerra-Schmidt 2003: 65).

Volviendo a la creación coral de Becerra, quisiera citar las palabras que escribió el compositor chileno Carlos Riesco, con motivo de su composición temprana *Tres Canciones Corales y Quodlibet*, la que obtuvo el segundo lugar en el II Festival de Música Chilena realizado en 1950. Riesco dice al respecto que “a pesar de que Gustavo Becerra todavía no ha alcanzado su madurez como compositor, podemos asegurar que su nombre enriquecerá el prestigio del medio musical chileno” (Riesco 1950: 88). Becerra tenía apenas veinticinco años y ya contaba con una veintena de composiciones, entre cámara y orquesta. Un año después, en 1951, compuso sus *Tres romances castellanos*, obra con la que abre el disco del ensamble Alicanto que hoy nos convoca. Esta bella pieza tuvo su estreno el 27 de abril de 1959 en el Teatro Astor, con el Coro de la Universidad de Chile. En esta composición Becerra usó como texto y fuente de inspiración tres romances anónimos del siglo XIV: “Romance de Rosa Fresca”, “Romance de Fonte Frida” y “El enamorado y la muerte”. Su sonoridad es optimista y seductora, muy propia de su primer lenguaje musical.

Un Gustavo Becerra de cuarenta años es el que compuso *Llanto por un hermano solo*, segunda obra de las incluidas en el disco de Alicanto y que consta de diez partes. En 1965 Becerra era director del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile. El texto es del poeta chileno Fernando González-Urizar, poeta contemporáneo a Becerra, de importante y nutrido trabajo creativo y que, sin embargo, nunca recibió el Premio Nacional. El poema fue escrito en 1962 y González-Urizar lo dedicó a su hermano mayor, quien falleció ese mismo año. Luego fue publicado en su libro *Los sueños terrestres* de 1965, mismo año en que Becerra creó su obra. Su estreno ocurrió un año más tarde, en 1966, y el maestro lo dedicó al vigésimo aniversario del Coro de la Universidad de Chile. La interpretación fue dirigida por Guido Minoletti. La obra es de sonoridad atractiva, que a momentos recuerda el lenguaje que el compositor desarrollaría en años posteriores para el grupo Quilapayún.

Al año siguiente, en 1967, Becerra compuso *El deseo*, tercera de las composiciones del disco, usando el grupo de poemas homónimo del libro *Los versos del capitán* que, si bien había sido escrito de manera anónima y con muy pocas copias en 1952, apareció por primera vez bajo la autoría de Pablo Neruda en Chile en 1963. Este grupo (segundo de los cinco que conforman el libro) lo integran tres poemas: “El tigre”, “El cóndor” y “El insecto”. En esta etapa de la creación nerudiana, “el poeta se siente comprometido con todo lo que ve, y asume su oficio como una tarea cotidiana y necesaria. De allí la constancia y abundancia de su producción” (González Montes 1985: 22). Acá sin duda encontramos una coincidencia con el quehacer creativo de Becerra, quien también asumió un horizonte estético amplio y panorámico, donde todo cabe. Encontramos en este bello trabajo, tanto en Neruda como en Becerra, que cada uno de estos madrigales representa un fragmento de la significación total, a la vez que cada uno puede seguir percibiéndose como un discurso independiente.

Cierra el disco la obra que le da nombre a este, *Muerte del mar*, compuesta en 1992 sobre el poema homónimo de Gabriela Mistral, parte de su poemario *Lagar*, publicado en Chile en 1954. Becerra tenía sesenta y siete años y vivía en la ciudad de Oldenburgo en Alemania, ciudad en la que se encontraba exiliado desde 1974 (después de haber sido agregado cultural del gobierno de la Unidad Popular en este país). Su importante trabajo en la Universidad de Oldenburgo ha sido ampliamente reconocido y valorado hasta hoy.

Esta composición fue inicialmente creada para orquesta y coro, encontrando en la grabación de Alicanto una excelente versión para piano y coro. La presencia mitológica del “mar” como símbolo de vitalidad y libertad absoluta adquiere, en este poema de Mistral, características trágicas y trascendentes: “Se murió el Mar una noche, de una orilla a la otra orilla” canta Mistral al comienzo del poema. Y con la muerte del mar, muere también nuestra visión de mundo, emergiendo una realidad distópica. Vida y muerte, en un solo panorama. Recuerdo cuando le comentaba a Becerra, en referencia a otra

de sus obras, *Testimonium* (estrenada en 2005 en Oldenburgo, en celebración de sus ochenta años de vida), cómo allí aparecían sintetizados varios de sus recursos compositivos. Él me respondía que la obra también era una definición de su posición ante el universo. “Esto hay que hacerlo antes de irse al patio de los callados” (Becerra-Schmidt 2006), me decía. Así también, de manera más temprana, *Muerte del mar* se vio imbuida de este espíritu de síntesis que acompañó al maestro en su último trabajo creativo, no solo mediante el uso de sus flexibles exploraciones compositivas, sino además por los diversos recursos vocales que se visualizan tanto en la partitura como en la grabación del ensamble.

Para terminar esta reseña, me permito ofrecer dos finalizaciones, un juego “a lo Becerra”, de manera que el lector pueda elegir libremente cuál de estas le resulta más coherente:

Primera finalización - Paráfrasis a Domingo Santa Cruz (1972): Andrés Bello, refiriéndose a padres e hijos, recordó en el prólogo del Código Civil el proverbio según el cual “es más fuerte el amor que baja que el amor que sube”; de manera inversa, vale esto también para el afecto y la amistad, que se evidencia en nosotros cuando existen esas hondas raíces que nos unen con quienes fueron nuestros maestros.

Segunda finalización: En coherencia con las últimas reflexiones respecto de *Muerte del mar*, cito a continuación el texto creado por Becerra para su obra *Testimonium* ya mencionada:

1er Testimonio: Si tengo un alma, entonces existía antes de mi nacimiento.

2do Testimonio: Si tengo un alma, ¿por qué no se me preguntó si quería vivir en este mundo?

3er Testimonio: Antes de la creación o del “Big Bang” no había nada, tampoco había tiempo.

4to Testimonio: Entonces, no había causalidad, algún orden, alguna acción, voluntad, ética o moral.

5to Testimonio: El universo, si lo reducimos a sus propiedades físicas, no ha sido deseado. La voluntad requiere de una causalidad.

6to Testimonio: Si mi alma es parte de este universo, entonces no ha sido deseada.

7mo Testimonio: Pero: si extendemos nuestro concepto de universo y formulamos una unidad entre aquello que es antes de la creación o del “Big Bang”, entonces el universo es una unidad entre ser y no ser.

8vo Testimonio: Si mi alma es parte de este universo, entonces ella existe y no existe (Becerra-Schmidt 2005).

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

BIBLIOGRAFÍA

CANDELA, JOSÉ MIGUEL

2010 “Las enseñanzas de don Gustavo Becerra”, *Resonancias*, XIV/27, pp. 12-18.

BECERRA-SCHMIDT, GUSTAVO

2003 “Tribuna: Música en el exilio: En torno al exilio y a la transición a una forma de inmigración. Recuerdos sueltos y personales”, *Revista Musical Chilena*, LVII/199, pp. 57-65.

2005 Comunicación personal (7 de diciembre).

2006 Comunicación personal (28 de abril).

MINOLETTI, GUIDO

2000 “Una visión de la vida coral en Chile”, *Revista Musical Chilena*, LIV/194, pp. 87-94.

GONZÁLEZ MONTES, ANTONIO

1985 “Los versos del capitán de Neruda: La dialéctica del amor”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XI/21-22, pp. 21-45.

SANTA CRUZ WILSON, DOMINGO

1972 “Prólogo para Gustavo Becerra, músico de su tiempo”, *Revista Musical Chilena*, XXVI/119-120, pp. 4-7.

Nuevos Aires Chilenos para Oboe y Orquesta de Cuerdas. Obras de Luis Saglie, Guillermo Rifo, Juan Manuel Quinteros y Valeria Valle. José Luis Urquieta Plaza (oboe) y Orquesta Marga Marga. [CD] Oír Estudio, La Serena, 2021.

La carrera del músico chileno José Luis Urquieta ha estado marcada por la ardua tarea de contribuir al crecimiento del repertorio de su instrumento, el oboe. Esta labor es más compleja de lo que se cree, ya que implica un camino largo, lento y a menudo difícil. En este caso concreto, el músico es también el gestor del proyecto, por lo que la interpretación de las obras va unida a la organización de una empresa a gran escala –como es la grabación de un CD–, en la que varias personas juegan un rol fundamental durante todo el proceso, desde la concepción de la idea hasta la obtención del producto final. Sin embargo, una vez finalizado este arduo recorrido y alcanzados los objetivos, los resultados tienen una enorme repercusión en el ámbito musical.

El cuarto álbum de Urquieta, titulado *Nuevos Aires Chilenos para Oboe y Orquesta de Cuerdas*, grabado junto con la Orquesta Marga Marga, es parte de una iniciativa que busca generar una estrecha alianza entre compositores chilenos y el intérprete, con el objetivo de promover las obras de estos creadores nacionales y al mismo tiempo dar a conocer el oboe como un instrumento con infinitas posibilidades técnicas. Este proyecto comenzó en 2016 y ha demostrado ser todo un éxito, ya que cuenta con cuatro producciones discográficas y un catálogo que incluye más de cien obras de nueva creación.

El CD comienza con la obra *Misterios cholotes* (2017) de Luis Saglie (n. 1974), un compositor con una destacada trayectoria musical que, a pesar de haber emigrado a lo largo de su vida –nacido en Noruega, pasó su infancia en Chile, vivió con su familia en California y estudió en Austria–, refleja habitualmente en su obra temas vinculados con Chile. Como se describe en el folleto del CD, esta obra fue “concebida como un concierto para oboe y orquesta de cuerda”. La partitura general de la pieza está acompañada por un breve guion que narra las peripecias de su protagonista, identificado como “Saglie”, quien llega a Chiloé y se encuentra con varios personajes femeninos de la mitología chilota: la Fiura, la Llorona, la Viuda y la Pincoya. Finalmente, Saglie se une a la tripulación del *Caleuche* y les habla del impacto que estas diferentes mujeres han dejado en él. Cada sección de esta pieza tiene un aura distinta y contrastante, aunque el carácter lúgubre y frío de la obra se mantiene de principio a fin. Además de que cada sección haya sido inspirada en un personaje mitológico, la obra cuenta con un par de “Interludios” que facilitan el flujo de la narración y también el seguimiento de esta por parte del oyente. En cuanto a la técnica extendida, podemos encontrar multifónicos, *Flutterzunge*, cuartos de tono, al igual que ritmos de carácter explosivo como septillos de corcheas y semicorcheas y nonillos de fusas a lo largo de la línea melódica del oboe.

Mosaico es el nombre de la segunda obra del CD y fue escrita entre 2014 y 2015 por el compositor Guillermo Rifo (1945-2022). Esta pieza, también dedicada a José Luis Urquieta, es para oboe, timbales, cuerdas y bajo acústico, lo que le da un carácter singular. Las semicorcheas son, sin duda, las protagonistas de la composición, no solo por su presencia constante a lo largo de esta, sino porque juegan un papel fundamental a la hora de dar continuidad, movimiento y volumen a la pieza. En cuanto a la sonoridad, destacan los diálogos entre el oboe y los timbales, así como aquellos entre el oboe y el bajo acústico –que en este caso es un segundo contrabajo cuya línea melódica solo utiliza *pizzicati*–. Estas inusuales alianzas, además de contribuir al carácter rítmico de la obra, generan colores y texturas especiales y únicas que, en cierto modo, podrían compararse con un mosaico que todo oyente puede visualizar fácilmente. Guillermo Rifo desarrolló una larga carrera como percusionista e incursionó tanto en la música contemporánea como en la popular y el jazz. Este último está claramente presente en *Mosaico*, no solo en el diálogo entre el oboe y el bajo acústico, por ejemplo, sino también en los acordes de la orquesta y en las melodías del oboe. *Mosaico* es una obra interesantísima, con un gran potencial para cautivar a la audiencia.

La tercera obra del CD es *Oboe Manifesto II* (2018) y es quizá la más compleja de todas. Con un carácter absolutamente contemporáneo, el compositor Juan Manuel Quinteros (n. 1982) hace uso de las técnicas extendidas en todos los instrumentos que intervienen, generando una simbiosis entre el solista y la orquesta, por momentos perfecta, así como capas de sonido que se van tejiendo entre los



diversos timbres. La abundancia de matices y la tensión provocada por las intervenciones de todos los instrumentos resultan en una atmósfera llena de nerviosismo y misterio. A pesar de ser una pieza corta (poco más de cinco minutos de duración), la obra es cautivadora y enérgica, aunque para apreciarla plenamente se recomienda tener algún contacto previo con la música contemporánea y su lenguaje. Es importante destacar que esta es la segunda obra que Quinteros dedica a Urquieta, siendo la primera *Oboe Manifesto* (2017), para oboe y cuarteto de cuerdas, que fue grabada en el segundo volumen de la serie *Nuevos Aires Chilenos para oboe*, producido en 2017.

La última obra de esta publicación discográfica se titula *El duque blanco* (2016) de la compositora Valeria Valle (n. 1979), quien es también gestora cultural, productora y académica en Valparaíso y Santiago. Valeria Valle cuenta además con una gran trayectoria musical y se mantiene activa en diversas instancias, como el colectivo de mujeres compositoras Resonancia Femenina, el Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas y está también vinculada con el Festival Leni Alexander. Este concierto para oboe y orquesta de cuerdas se inspira en el cantante, actor y compositor David Bowie (1947-2016); Valle hace alusión directa a dos de sus famosas canciones; “Space Oddity” (1969), presente al principio de la obra y evidente en la línea melódica del oboe, y “Under Pressure” (1981) de Bowie y el grupo Queen, perceptible hacia el final de la obra, aunque con un carácter completamente diferente. Esta es la obra más tonal de todas, y tiene una naturaleza melódica, aunque elementos como *glissandi*, dinámicas extremas en las cuerdas (de *pp* a *ff* y abundantes *crescendi*), *sforzati*, entre otros, no escasean. La compositora logra unir lenguajes y estilos musicales heterogéneos en esta pieza que puede ser catalogada como innovadora.

En conclusión, este álbum es sin duda la materialización de la visión ilimitada del intérprete acerca de su propio instrumento. La experimentación, la búsqueda de texturas, las peculiares armonías de la orquesta y las desafiantes líneas melódicas del oboe contemporáneo están presentes en toda esta notable producción discográfica. Hay que destacar la proximidad generada entre este fonograma y el oyente, pues es un disco que puede ser apreciado y disfrutado tanto por expertos como por personas que deseen experimentar y expandir sus horizontes con relación a la música de compositores actuales. Como está descrito en el folleto de este álbum, el hilo conductor de la producción es el concepto de un mosaico, en el que estilos, lenguajes y técnicas disímiles coexisten en armonía, acabando en un conjunto abstracto, bello y coherente. El resultado es verdaderamente placentero y, como dije al comienzo de esta reseña, es otra exitosa y valiosa aportación de parte de José Luis Urquieta al mundo de la música.

Débora Ñancupil Troncoso

a.r.t.e.s Graduate School for the Humanities, Universität zu Köln, Alemania
debora.nancupil@gmail.com

Mombasa. Felipe Otondo. Darren Wood y Erdem Helvacioğlu (Masterización) [EP para descarga] Sello Británico Sargasso. SC28085D. 2022.

“El oír no nos da la presencia, no nos da ninguna figura de lo sonoro, no nos pone nada delante, sino que nos remite hacia lo sonoro distante... En la presencia del sonido se me da la ausencia de la cosa”¹ (Rivera 2007: 96). Al escuchar el álbum *Mombasa*² del académico, investigador y compositor Dr. Felipe Otondo, vinieron a mi mente estas frases del filósofo chileno Jorge Eduardo Rivera, pues este trabajo trae a nuestra escucha una sonoridad que nos sitúa entre la ausencia que sugiere la música y la presencia de un paisaje lejano que casi podemos



¹ Rivera Cruchaga, Jorge Eduardo. 2007. “¿Qué es lo que oímos cuando oímos música”, *En torno al ser, ensayos filosóficos*. Santiago de Chile: Brickle Ediciones, p. 96.

² Disponible en: <https://www.sargasso.com/product/felipe-otondo-mombasa/> [acceso: 2 de noviembre de 2022].

recorrer al ritmo de nuestros pasos. Mediante este juego sensible oímos lo que parece ser el oleaje de un borde costero que, cerca del bullicio de una ciudad, se mezcla con cantos, voces y ritmos, en una sugerencia de timbres electrónicos que de manera sutil se conjuga con la fisonomía esculpida de un registro de archivo. Es así como, por medio de las tres composiciones que completan este álbum –*Sauti*, *Hare Krishna Remix* y *Mombasa Mix*–, emprendemos un viaje en que, por medio de diversos contrastes sonoros, ritmos que se desenvuelven en diferentes velocidades y dinámicas que parecen acercarse y alejarse –a veces bruscamente–, transitamos por una tierra que se siente remota desde el oído de un Chile insular.

En el detalle acerca del disco de la página web del sello británico Sargasso, que publicó esta obra, se indica que las tres pistas de este álbum se inspiraron en el disco icónico *My life in the bush of ghost* (1981) de Brian Eno y David Byrne. Este integró voces muestreadas, sonidos encontrados, ritmos africanos y del Medio Oriente. Más adelante, acerca del procedimiento empleado se explica que las piezas tomaron como punto de partida grabaciones de campo de Mombasa, en la costa este de Kenia (África), y que fueron realizadas durante el mes de Ramadán en 2012. De este modo, mediante la combinación y transformación de muestras de audios de entrevistas, programas radiales, paisaje sonoro y texturas generadas a partir de distintas técnicas de síntesis, Otondo explora diversos aspectos de la cultura africana contemporánea, integrando su investigación en el campo de la ingeniería y su desarrollo como creador artístico. En palabras del autor: “...como investigador y artista, este trabajo es importante ya que me permite consolidar el trabajo creativo desarrollado durante los últimos quince años”³.

Asimismo, se destaca que dos de las piezas del álbum obtuvieron reconocimientos internacionales. *Sauti*, fue presentada en vivo por el compositor en la sala de conciertos de la Universidad de Limerick (Irlanda) y fue finalista del concurso Musica Nova en la República Checa⁴. *Mombasa Mix* recibió el primer premio en la categoría música electrónica en el concurso internacional Computer Space Art Forum, el que se desarrolla desde 1991 en Sofía, Bulgaria⁵. Ambas distinciones representan un aporte significativo a la difusión y relevancia de la creación musical de nuestro país y contribuyen de manera relevante con los procesos de descentralización del arte, ya que este trabajo fue realizado en el Laboratorio de Arte y Tecnología de la Universidad Austral (Valdivia, Región de Los Ríos) y fue parcialmente financiado por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio de Chile.

Lévinas indica que “el procedimiento más elemental del arte consiste en sustituir el objeto por su imagen”⁶. En este caso, somos testigos de un recorrido de bloques sonoros que aparecen, desaparecen, se acercan y se alejan en combinación con sonidos que nos recuerdan la deriva propia de un paseo por calles que no conocemos. Somos turistas de lo que escuchamos. Observamos en la audición acontecimientos reconocibles, los que se presentan de una manera nueva por medio de la música. En *Sauti* somos sujetos de una deriva rítmica de contrastes, cuyos sonidos distinguimos como electrónicos, en una integración y desintegración de su forma que nos hace olvidar su origen artificial y nos conecta con el paisaje, transfiriendo la experiencia hacia la escucha de lo humano.

Luego, en *Hare Krishna Remix*, por medio de un fino procedimiento que edita los materiales sonoros, nos situamos en medio de una procesión, en que pasan a nuestro lado diversas manifestaciones musicales colectivas en lo que parece un carnaval. Se acercan hasta dejarnos envueltos en su presencia como si aquella imagen, a ratos, fuera realmente el objeto que representa. Rivera dice: “Toda obra de arte es una realidad que consiste precisamente en abrir algo que trasciende a esa misma realidad”⁷. En este caso, el trabajo de campo realizado en Kenia durante 2012 se abre a nosotros como una materialidad que proyecta el punto de vista del autor, nuestro propio punto de vista y el punto de vista del archivo recopilado, hacia una realidad inédita que se recrea en cada audición, mostrándonos así un nuevo detalle que antes pasó inadvertido. El tejido sonoro, que a simple vista parece diáfano,

³ <https://diario.uach.cl/dr-felipe-otondo-publicara-tercer-trabajo-musical-con-el-sello-sargasso-gracias-a-adjudicacion-de-fondo-de-la-musica/> [acceso: 27 de octubre de 2022].

⁴ <https://diario.uach.cl/felipe-otondo-presento-obras-del-proyecto-soundlapse-en-encuentro-internacional-realizado-en-irlanda/> [acceso: 27 de octubre de 2022].

⁵ <https://soundlapse.net/noticias/academico-felipe-otondo-recibio-2-premios-en-concurso-internacional-computer-space-art-forum/> [acceso: 27 de octubre de 2022].

⁶ Lévinas, Emmanuel. 2000. “La realidad y su sombra”, traducción de Patricia Bonzi, *Revista de Filosofía*, LV-LVI, p. 183.

⁷ Rivera, *op. cit.*, p. 90.

se nos va presentando como una textura compleja, que a ratos da la imagen de un lugar que nunca terminaremos de conocer del todo.

Finalmente, *Mombasa Mix*, a modo de conclusión del disco, reúne ambas perspectivas. Lo electrónico transformado en paisaje junto al sonido de voces cuyos idiomas, ritmos y timbres contrastan, conformando una textura que se encuentra a medio camino del archivo y de la estructuración musical. En esta pieza hay un momento que llama particularmente la atención: pasados los tres minutos y medio aproximadamente, nos parece escuchar el silencio, o aquella sugerencia de silencio tan propia de cuando salimos del bullicio. En este caso, al igual que en la vida cotidiana, una vez que apreciamos la sensación apacible de que el sonido circundante desaparece, volvemos a escuchar aquellos sonidos casi imperceptibles, como en la experiencia de salirse del ruido ensordecedor hacia una calle apartada, cuya sonoridad descubrimos con curiosidad.

El álbum en su integridad nos invita a la experiencia de lo musical, del sonido y del reconocimiento de la complejidad de perspectivas que surgen cuando observamos una cultura otra. Deja entrever, de manera telescópica, la fotografía de un momento que, si bien es ficticio en su resultado estético, nos deja tocar lo que parece, al menos, la realidad de lo que percibió quien recopiló sus materialidades y las compuso en el resultado musical que se nos presenta.

Eleonora Coloma Casaula
Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
elecolomac@u.uchile.cl

Ciclo Electroacústico Panegírico. José Miguel Candela (composición y mezcla). Francisco Campos (trutruka). Valeria Valle, Daniela Fugellie, José Oplustil (apoyo documental). Fernando Carmona (apoyo instrumental). Joaquín García (masterización). [Publicación digital]. Santiago: Pueblo Nuevo Netlabel, PN 199. 2021.

En el transcurso de 2021, el compositor chileno José Miguel Candela aumentó su catálogo electroacústico con cuatro referencias compartidas, como ya es habitual, por el netlabel Pueblo Nuevo: tres ediciones que integran la colección *Grandes éxitos bailables*⁸—centrada en su producción para danza contemporánea—y el *Ciclo Electroacústico Panegírico*⁹, cuya composición inició en 2006 y finalizó el mismo 2021, con nueve piezas acústicas que dialogan con una diversidad de obras, creadoras y creadores que iniciaron o realizaron su labor en estas tierras durante el siglo XX. Más que constituir una alabanza o un elogio efusivo, como lo señala la definición en español de la voz grecolatina¹⁰, este panegírico hace gala de una disposición conversacional, relajada y horizontal, donde Candela comenta, pregunta, interpela y también propone.

Esto no solo marca un hito desde el reconocimiento a una historia de la electroacústica chilena, confirmando nombres ya inscritos y reafirmando la importancia de otros, como el de las compositoras Leni Alexander (1924-2005) e Iris Sangüesa (n. 1933). También reivindica una articulación distinta del concepto de “homenaje”, lejana de la admiración jerárquica y vertical, mucho más cercana y amistosa. En este sentido, encarna más bien al *compañero de viaje*, consciente no solo de quienes hicieron camino, sino de nuevas generaciones, quienes se incorporan a las rutas ya recorridas y ensanchan, a su vez, aquellas por recorrer. Además, soslaya la habitual condición *post mortem* de estos gestos, pues cuatro de los interlocutores aún habitan en forma muy activa este plano espaciotemporal.



⁸ Ver <https://pueblonuevo.cl/?s=Colecci%C3%B3n+Grandes+%C3%89xitos+Bailables> [acceso: 16 de noviembre de 2022].

⁹ Ver <https://pueblonuevo.cl/catalogo/panegirico/> [acceso: 16 de noviembre de 2022].

¹⁰ Ver <https://dle.rae.es/paneg%C3%ADrico?m=form> [acceso: 16 de noviembre de 2022].

Las generosas notas de programa permiten establecer un mapa que da cuenta de recursos habituales en el opus *candeliano* e interesantes estrategias en lo creativo-composicional: un diálogo entre tecnologías de diversa data, traducido en el uso de la voz humana e instrumentos indígenas, pasando por expresiones religiosas de carácter regional, recalando en el uso de grabadores de audio, un sintetizador análogo y *softwares* para procesar e intervenir espectralmente el sonido, gesto que fragiliza la noción de tecnología obsoleta tan cara a la industria de la informática. Dentro del ámbito digital, la disposición aleatoria y metalingüística para abordar *sonido tomado* y *samples* de canciones u obras pregrabadas se convierte en parte integral del diálogo, complementado esta vez por la ejecución de algunas de las obras fuente y la aparición de secuencias rítmicas o *beats* en varios tramos del ciclo.

La entrega de las obras en el fonograma sigue un orden cronológico, alterado solo por la apertura con *Levemos Anclas* (a Gustavo Becerra-Schmidt) de 2009 (06:55), pieza realizada íntegramente por el compositor en el sintetizador AKS SYNTHI 100 que perteneciera al homenajeado. La resolución sonora, desprovista del siseo o *hiss* presente en las obras grabadas por Becerra-Schmidt en su momento, evoca el material y sorprende, llevando a pensar en la posibilidad de una regrabación completa de su trabajo electroacústico desde el mismo instrumento, liberado así de los signos del tiempo. La segunda obra, *L – Quinquaginta* (a León Schidlowsky) de 2006 (08:33), parece ser el primer paso del ciclo, motivado por el aniversario de *Nacimiento* (1956), pieza de *música concreta*, considerada pionera en la electroacústica chilena¹¹. Y si bien esta aparece sampleada, funciona más bien como un trampolín que expande la clave celebratoria, incorporando capturas de bailes chinos realizadas por Candela en el marco de la festividad de la Cruz de Mayo de la comunidad de Tabolango ese mismo 2006.

Aquí hace su primera aparición otra interesante estrategia: el uso de *claves de continuidad conceptual*, citando al compositor estadounidense Frank Zappa¹². En este caso, corresponden a distintas expresiones matemáticas de la cantidad (cincuenta) como matriz organizacional (*quechu mari*, *pichqa chunka* o 110010). Para la pieza siguiente, *Sea Monkeys* (a Juan Amenábar) de 2007 (06:54), Candela celebra el aniversario de *Los peces* (1957). En lugar de samplear la versión original, opta por reproducirla, grabando e interviniendo el resultado *ad libitum*. Aparecen también juguetonas secuencias rítmicas y un atractivo paralelo conceptual entre el título de la pieza y las mascotas instantáneas *Sea-Monkeys*, en boga por aquel entonces¹³.

Un salto de diez años nos lleva a *Islas Temporales-Asuntos del Alma* (a José Vicente Asuar) de 2017 (09:39), donde el compositor no solo dialoga con *Affaires de oiseaux* (1976) y *Variaciones espectrales* (1959) de Asuar, sino también instala esas obras en el contexto investigativo de la académica alemana especialista en *performance* Erika Fischer-Lichte, quien acuñó el concepto que titula la pieza, e incorpora *samples* del proyecto Sonidos del Alma¹⁴. La apuesta por el azar y lo aleatorio como clave organizacional de la pieza motiva a pensar en el énfasis procesual presente en el trabajo del artista británico Brian Eno y las articulaciones o versiones múltiples que propone y permite un trabajo de estas características.

Las piezas que siguen, fechadas en 2021, combinan todos los procedimientos ya descritos de diversas maneras: en *Immutable* (a Iris Sangüesa) (07:56) entabla diálogo con *Permanencia I*, obra estrenada durante la versión 1999 del Festival de Música Contemporánea de la Pontificia Universidad Católica de Chile, a partir de la intervención de registros sonoros de su propia voz tratando de reproducir las sonoridades acordales iniciales presentes en la pieza. Desde lo sonoro-conceptual, apela a dos miradas espejo: una estacionaria (inmutable, persistente, permanente) y otra en constante transformación (permanente, persistente, inmutable). En *Hiss & Crackle* (a Gabriel Brnčić) (06:17), remite a sonidos usualmente vistos como características negativas de la interacción de los soportes análogos (disco de vinilo, casete compacta) con sus reproductores, sumando a esta clave parámetros y extractos de la composición *Adagio Scherzo* (1992) que Brnčić dedicó a Víctor Jara.

Para *Espectrales* (a Leni Alexander) (07:06) aborda el *Hörspiel* –o, en palabras de la compositora, “teatro para escuchar”– titulado *Ciudades Fantasma*, estrenado en 1994 e inspirado en la salitrera Chacabuco –activando cruces con el lugar como centro de detención de la dictadura pinochetista– como

¹¹ Ver <https://pueblonuevo.cl/catalogo/50ea/> [acceso: 16 de noviembre de 2022].

¹² Ver <https://piko.com.au/in-disciplined/?p=315> y <https://piko.com.au/in-disciplined/network-zappa/> [acceso: 16 de noviembre de 2022].

¹³ Ver <https://www.sea-monkeys.com/> [acceso: 16 de noviembre de 2022].

¹⁴ Ver <https://www.almaobservatory.org> [acceso: 16 de noviembre de 2022].

base de uno de sus *Grandes éxitos bailables*¹⁵ y con la obra de Guillermo Rifo (1945-2022) *Campo minado*. En este gesto Candela expande la connotación afectiva del concepto de *librería sonora* hacia un campo siempre necesario, el diálogo sonoro con el pasado, incorporando, como broche de oro, música de los pueblos originarios del norte de Chile.

Al igual que en *Dos mil veinte*¹⁶ Candela lleva nuevamente a la composición el diálogo con el compositor Federico Schumacher, esta vez desde su miniatura *Print...?* (2006) cuyo título interviene con un signo de exclamación, reemplazando el interrogatorio de la original y la función de imprimir por la de tipear, transformándola en *Type...!* (a Federico Schumacher) (05:49). No conforme con eso, realiza capturas sonoras de una máquina de escribir de cinta marca Remington –cedida por uno de sus vecinos tras una solicitud en redes sociales– y retoma el final de la obra fuente, en diálogo y *sampleo* frontal. En este sentido, la grabación sonora ejerce como equalizador, ya no de los parámetros acústicos del sonido, sino de los afectivos, dando paso a la complicidad y el humor.

Todo esto convive y se intensifica en el *gran finale* del ciclo, *Aquí (a Iván Pequeño)* (09:13), en diálogo con *Ahora* (1974), basado en el discurso ofrecido por la académica Elisa Loncón Antileo el 4 de julio de 2021 al ser ratificada como presidenta de la Convención Constitucional en Chile, ejercicio democrático inédito en el mundo. Su audición, a la luz del resultado del plebiscito de salida (4 de septiembre de 2022) para la propuesta de nueva carta magna nacional que elaboró la Convención, no deja de sobrecoger. Hace pensar no solo en la vigencia y potente convicción de lo ahí expresado, sino en la articulación de esta utopía que José Miguel Candela comparte de manera generosa en este ciclo. Porque la herida abierta testimoniada en *Ahora* sana y se redime en *Aquí*.

Gerardo Figueroa Rodríguez
Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Chile
gfrbst2@gmail.com

¹⁵ Ver <https://pueblonuevo.cl/catalogo/chacabuco/> [acceso: 16 de noviembre de 2022].

¹⁶ Ver <https://pueblonuevo.cl/catalogo/dos-mil-veinte/> [acceso: 16 de noviembre de 2022].

IN MEMORIAM

Eduardo Patricio González Morales

(Valparaíso, 11 de diciembre de 1949 – Quilpué 27 de diciembre de 2021)

En el comienzo, ingenio y juego. Después trabajo, estudio y perseverancia. Curiosidad y exploración podríamos sumar a la vida musical y artística de Patricio González Morales, uno de los fundadores del legendario grupo Congreso.

Nacido en el barrio de calle Los Carrera, entre el paradero 27 y 28, fue alumno del Liceo Coeducacional de Quilpué y del Liceo Rubén Castro de Valparaíso. Desde pequeño tuvo habilidades para el dibujo y los trabajos manuales. Como se cuenta en las historias de las bandas, su primera vinculación con la música fue en la familia. Patricio fue el hermano del medio del trío que integraron el mayor, Fernando (1946) y el menor, Sergio (1952), todos hijos de José González y Olga Morales, dueños del almacén Lo Vásquez, que además de almacén era fuente de soda, lugar para guardar instrumentos y sitio de sociabilidad quilpuquina.

Jugando en la casa natal de la apacible ciudad de la Quinta Región, y gracias al mayor de los González, aprendió a tocar guitarra, ya que Fernando estudió en el Colegio Rubén Castro de Valparaíso donde conoció los rudimentos en un taller de guitarra. Patricio comenzó de cero. Un buen día se les ocurrió a los hermanos que con un par de tarros y otros elementos caseros podrían armar una batería para “Tilo”, que apenas tenía nueve años. Estos apurtes y aproximaciones los llevaron a registrar, en 1963, la canción de Los Teen Tops “Buen rock esta noche” en una grabadora Grundig; esta grabación fue rescatada en el disco *La pichanga* (sello Alerce, 1991). Para el libro *Shadow-Cliff. La biografía de Patricio Hevia y Los Masters* (Claudio Gajardo, 2017), Patricio hizo bocetos de esa “batería de tarros”, pues habría sido uno los constructores.

Como todo era en familia, invitaron a su primo Carlos Rodríguez a compartir esas experiencias y a escuchar a uno de sus grupos favoritos: The Shadows. A Fernando y a Patricio les fascinaba el sonido del guitarrista de esa banda inglesa, Hank Marvin, arquetipo del guitarrista inglés. Además, ese modelo de banda sería imitado por este impetuoso cuarteto y por otros grupos chilenos como Los Diablos Azules o Los Rockets. Por aquel entonces se bautizaron como Los Jets, pero en 1963 abandonarían ese nombre y se llamarían Los Stereos. Rodríguez se convirtió en bajista. Un año después la banda ya tenía instrumentos profesionales, salvo el bajo, que fue construido por Carlos. Se hicieron conocidos tocando en carnavales, fiestas, recitales de colegios y hasta tuvieron un pequeño grupo de fans.

A fines de 1964 se les unió el joven cantante Patricio Hevia y volvieron a cambiar de nombre: Patricio Hevia y Los Masters. Como era la costumbre, actuaban con terno y confeccionaron una insignia. Debutaron con singular éxito en el Carnaval del Sol de Quilpué en febrero de 1965 y grabaron para algunas radios de Valparaíso, debutaron en Santiago y se presentaron nada menos que en el célebre programa *Discomanía* de Ricardo García, interpretando “La mantequilla” y “Sleepwalk”.

También llegaron al VII Festival de la Canción de Viña del Mar siendo teloneros del popular cantante italiano Ennio Sangiusto. Era el verano de 1966; ese mismo año ocurrieron dos hechos importantes: Carlos Rodríguez fue reemplazado por Fernando Hurtado y el grupo grabó para el sello Pleno, propiedad del locutor Julián García Reyes, pero sin el cantante, que fue rechazado. Quedó para la historia el *single* con las canciones “En la quietud de la noche”, *cover* de Cole Porter, y “Mirándote a los ojos”, original de Fernando González. En 1968 saltaron a la compañía EMI-Odeon pero no tuvieron mayor proyección, editando un par de sencillos sin llegar a grabar un álbum. Según el sitio Música Popular¹:

¹ <https://www.musicapopular.cl/grupo/los-masters/> [acceso: 18 de noviembre de 2022].

Decididos a probar otros rumbos musicales, Los Masters detuvieron su actividad en 1969 aunque sus miembros continuaron juntos preparando un quinteto con Waldo Morales como cantante, quien fuera originalmente guitarrista de la disuelta banda beat Los Sicodélicos. El vocalista de esa banda, Francisco Sazo, se uniría definitivamente a los ex Masters para explorar un rock fusionado con ritmos latinoamericanos bajo el nombre de Congreso.

Patricio contribuyó con el nombre. En entrevista para el libro *Los elementos: voces y asedios al grupo Congreso* (2017), señaló que

El nombre es mío. Pancho (Sazo) siempre dice que es de Fernando, pero él reconoce que es mío. No me preguntes por qué. Creo que fue inconscientemente una burla a la cuestión política que estaba complicada. Después se fue justificando el nombre en realidad, porque había varias opiniones musicales y como que funcionaba, aunque pareciera que fue un capricho no más, funcionó después con la explicación que, si tiene su razón de ser porque en Congreso hay varias opiniones, varios tipos de músicas, clásicas, folclóricas, contemporáneas y populares. El primer nombre era El Congreso y después dijimos que lo singularizaba mucho y quedó como Congreso solo.

A comienzos de los setenta ingresó a estudiar Diseño Gráfico en Valparaíso, pero en 1974 fue obligado a abandonar la carrera. Estas habilidades le permitieron ser el autor de algunas carátulas de álbumes de Congreso como *Terra incógnita* (EMI Odeón, 1975) o *Arqueólogos del futuro* (Sello Alerce, 1989), por ejemplo. Paralelamente comenzó a trabajar en la Dirección de Extensión en la Universidad de Valparaíso con Hugo Pirovich y a tocar con su grupo de música antigua. En 1971 la banda editó su álbum debut: *El Congreso* (EMI Odeón) y González comenzó a estudiar violonchelo, lo que resultaría clave para el posterior sonido del colectivo.

Fue discípulo de los maestros Arnaldo Fuentes y Roberto González, profesores de la Universidad Católica de Chile. Quede como anécdota el comentario de Fuentes al joven González cuando deseaba ingresar a la academia: “Si el arco te tiritita te vas para la casa”. Pasó la prueba.

Patricio, en aquella entrevista de 2017, evocó su enamoramiento con el violonchelo.

Un día de 1971 fui a escuchar a la Sinfónica de Viña del Mar. Tenía 19 años y nunca había escuchado una orquesta, solo tocaba guitarra. Al oírlos quedé pegado. No me acordé de nada, quedé fascinado con ese sonido. Empecé a mirar los diarios y encontré un aviso en que se vendía un chelo en Playa Ancha y partí. Me encontré con la señora Marta que me dijo: joven usted me cayó bien así que le voy a vender el chelo. Se lo llevé al profe y me dijo te pasaste, ¿este cello dónde lo compraste? y le conté la historia. Una vez fui a París con los Congreso y lo hice revisar por un luthier y resultó que era de 1860. Una joyita.

Se especializó en el instrumento y obtuvo trabajos en orquestas de televisión. En Televisión Nacional de Chile, por ejemplo, tocó en los programas de César Antonio Santis *Como anillo al dedo* o *Tal para cual*. En el primer disco del otrora quinteto, Patricio tocó guitarra, pero en el segundo, *Terra Incógnita*, la marca del chelo se volvió característica del sonido congresal. A partir de aquí, ese color instrumental se hizo oír hasta *Por amor al viento* (EMI Odeón, 1995).

Curiosamente, en la etapa progresiva de Congreso el chelo fue protagonista, apareciendo en *Terra Incógnita* y en el homónimo llamado popularmente *Café*, tal vez en una interesante tensión instrumental, de búsqueda y experimentación, así como también en el diálogo entre lo moderno y lo clásico, entre la tradición europea, la tradición andina y lo contemporáneo. Después, la banda cambió hacia la fusión y privilegió sonidos como los saxos y la marimba, relegando al chelo a un segundo plano, igual que la guitarra de Fernando, porque la música de Congreso comenzó a necesitar de mayores exigencias instrumentales.

En todo caso, la intención de estudiar chelo no fue por Congreso, sino por el deseo de tocar en una orquesta. El contrabajista porteño Luis Basaure lo fue a buscar a pedido del director de la Sinfónica de Viña del Mar, Izidor Handler, quien lo invitaba a ingresar a la orquesta. Con pocos años de estudios, integró a esta agrupación hasta su disolución en 1990, pero, gracias al músico Sergio León, pasó a integrar la Filarmónica viñamarina, donde estuvo hasta 2003. Además, fue coordinador de programas de esta agrupación y, en ese ambiente, Patricio se hizo admirador de Beethoven, especialmente de sus sonatas para chelo y piano y las sinfonías.

En 1985, algunos miembros de Congreso comenzaron a tocar con el pianista Raúl Di Blasio en el Hotel O'Higgins. En los descansos y en camarines, González, Hugo Pirovich y el violinista Mauricio

Vega tocaban música barroca. Fue la génesis del conjunto que llevó el nombre de ese género musical. Pronto se incorporaron a la Universidad de Valparaíso. Patricio estuvo ahí todo el tiempo.

Gustos Reunidos nació por iniciativa del maestro Pirovich, un colectivo que se dedicó a la interpretación del exigente repertorio barroco europeo, principalmente italiano, en un arco temporal desde 1580 a 1750. Incluía la llamada Nueva Música, segunda práctica. Gustos reunidos duró tres años con ese nombre, cambiando luego a Mundos Reunidos. Hoy tiene una corporación con el primer nombre.

Más allá de este repertorio y gracias a las transcripciones de algunas versiones que la cantante griega Danaï Stratigopoulou hizo para el álbum *Istros (Danaï canta a Neruda)*, Dicap, 1969), nació la idea de musicalizar otros poemas de Neruda. Así nació el disco *Canto a Neruda* (1995, U. de Valparaíso). Luego vino la grabación del álbum con poemas de la Premio Nobel, *Gabriela Mistral canta en colores* (U. de Viña del Mar). Patricio estuvo en Gustos Reunidos hasta 2015. Salió para dedicarse a otros proyectos.

Patricio González dejó a su banda madre en 2000, luego de participar en *Por amor al viento* (EMI, Odeón, 1997). Fue simbólico, pues se terminaba el sonido del chelo, marca de identidad de la banda desde su origen. González explicó que las razones de su alejamiento fueron naturales, especialmente tras la partida de su hermano Fernando: “Nunca he estado enojado ni nada que se parezca. No puedo decir que no me dolió, pero no hay ningún tipo de mala onda, ni nada”, aseguró en 2017. Dos años antes, hubo de someterse a un trasplante de hígado que resintió su salud en los años venideros.

Fernando González armó hace unos cuatro años La Banda de González, con Patricio en chelo, charango y guitarra, Fernando Hurtado, el primer bajista de Congreso, Rafael Muñoz, hijo de Ximena Middleton –que casi fue vocalista de Congreso en sus inicios– y el hijo de Fernando, Cristián González, en la batería. Esta banda trabaja sobre la musicalización de poemas de Daniel de la Vega. Sus compañeros de banda lo despidieron con este texto: “Desearíamos verlo de nuevo, en Quilpué, donde nacimos, que acuda sonriente, con su paso acostumbrado al próximo concierto que, ahora sabemos, solo tendrá lugar en el escenario de los sueños”.

Rodrigo Pincheira Albrecht,
Universidad de Concepción, Chile
ropinal@gmail.com

Juan Francisco Sans Moreira

(Caracas, 19 de febrero de 1960 – Medellín, 27 de agosto de 2022)

En el resbaloso e impredecible ejercicio de labrarse a sí mismo, Juan Francisco Sans no solo conjugó el gusto de ser modesto con una amabilidad y cordialidad tan respetuosas como acogedoras, sino también la sensibilidad y la disciplina necesarias para afianzar una doble trayectoria –en realidad una sola– en la música y la musicología¹. Aunque fueron muchos sus logros personales, no debemos pasar por alto la complicidad y trabajo en tándem que disfrutó con su esposa, Mariantonia Palacios, pianista y musicóloga como él. Además de un núcleo familiar tejido en los incesantes desafíos de la cotidianidad, el matrimonio Sans Palacios conformó un dúo especializado en repertorio para piano a cuatro manos con el que materializó innumerables proyectos. En más de una ocasión Juan Francisco nos contagió de esa misma disposición a contribuir y participar en iniciativas mancomunadas que permitieron identificar conexiones y contrastes no siempre evidentes en los ámbitos latinoamericanos e hispanoamericanos. Enlazaba así los rasgos singulares de casos concretos con perspectivas amplias y de mayores niveles de síntesis.

Todo esto fue posible gracias a su carácter inquieto y generoso. Juan Francisco aprovechó cuanta oportunidad pasó por sus manos para aprender, ejercer y enseñar. Según él mismo lo solía describir, estudió lo que quiso, lo que pudo y lo que el sistema universitario venezolano le ofreció. Versátil y polifacético como pocos, recordaba haber tenido una experiencia fluida en la que todo lo absorbía y lo aplicaba. Los embrollos de la procrastinación no estaban entre sus defectos. Sin prisa, pero sin pausa, entre 1982 y 1987 obtuvo varios títulos que lo acreditaron como profesor ejecutante de piano, licenciado en artes con mención en música, locutor radial y compositor. Aunque ya por entonces había deslizado coqueteos hacia la musicología, entre 1998 y 2013 completó su formación posgradual con dos maestrías, una en musicología latinoamericana y otra en artes, y con un doctorado en humanidades. Al ritmo de una práctica y pasión sostenidas, también se convirtió en director de coro y orquesta y en editor de partituras. Por si fuese poco, sacó tiempo para aprender a tocar flauta de pico y hasta para certificarse –al igual que Mariantonia– en el sistema pedagógico Yamaha. Con pragmatismo entusiasta, decía haber cometido todos los errores posibles para perfeccionarse en cada uno de los campos en los que se desempeñó. Hizo parte de una generación que vivió las décadas de auge en la modernización de las instituciones musicales y la profesionalización de la musicología en su país.

Su extenso *curriculum vitae* da cuenta de ese paso a paso y de las innumerables responsabilidades que asumió: cursos, seminarios y talleres universitarios en interpretación, composición, dirección, análisis y musicología; tutorías de monografías y tesis a nivel de licenciatura, maestría y doctorado; posiciones académico-administrativas en la Universidad Central de Venezuela –su *alma mater*–, en la Fundación Vicente Emilio Sojo y en otras instituciones más; cargos de dirección artística, entre ellos, pianista y subdirector del Coro de Ópera del Teatro Teresa Carreño, director de la Orquesta del Conservatorio Nacional de Música Juan José Landaeta, director del Coro Sinfónico Nacional de Costa Rica y director general del Centro Nacional de Música del Ministerio de Cultura y Deportes en Costa Rica; y productor y locutor de programas radiales.

¹ Para evitar la acumulación de notas a pie de página a lo largo del texto, remito a las redes sociales académicas o sitios web de divulgación en las que Juan Francisco Sans incluyó su *curriculum vitae* y buena parte de su producción musical y musicológica: <https://ucv.academia.edu/JuanSans>; <https://www.researchgate.net/profile/Juan-Sans>; <https://www.youtube.com/user/jfsans?app=desktop> [acceso: 11 de noviembre de 2022].

Si bien es cierto que Juan Francisco aprovechó varias coyunturas para desplegar sus vetas creativas como compositor y arreglista, concentró muchas más energías en la investigación. Guiado por el sentido práctico de un músico profesional en ejercicio permanente, se dejaba llevar por el impulso incontenible de descifrar la notación confusa y abigarrada de cualquier documento histórico. A sabiendas de que aquello no era más que un recurso nemotécnico y un vestigio de los diversos grados de convivencia entre la oralidad y la escritura, se sumergía en las tareas de transcribir, editar, interpretar y difundir. Así, antes de lanzar hipótesis o conclusiones acerca de un tema de investigación, solía comenzar por la música. De ahí su interés por la edición crítica, campo especializado en el que dejó un legado significativo del que muchos hemos sacado provecho. Además de varias publicaciones individuales, coordinó y participó en la serie *Clásicos de la literatura pianística venezolana* y en los volúmenes dedicados a las piezas orquestales de Juan Bautista Plaza (1898-1965). Del mismo modo propuso proyectos mucho más ambiciosos, como la recuperación de repertorio orquestal latinoamericano, algo que, a falta de recursos y voluntades, nunca llegó a cristalizarse.

Por supuesto, las cosas no terminaban allí. En el artículo “Cómo se forja una línea de investigación en música” (2016), Juan Francisco y Maríantonía nos presentan la trastienda de múltiples actividades y sus posibilidades expansivas. En efecto, lo que en 1978 comenzó como dos pianistas tocando a cuatro manos, con el paso de los años se transformó en una línea de investigación prolífica, robusta e interdisciplinar acerca de la música de salón venezolana en el siglo XIX. La “inhumación” de piezas que habían sido foco vital para una sociedad y cultura ya distantes no solo dio pie a la realización de ediciones críticas, conciertos, conferencias, montajes escénicos, grabaciones y audiovisuales, sino también a la elaboración –en solitario o en coautoría– de muchas publicaciones alrededor de temas muy variados e interdependientes, que sacaron a la luz realidades desconocidas: –con Maríantonía, “Patrones de improvisación y acompañamiento en la música venezolana de salón del siglo XIX” (2000)–, las que apuntaban a establecer la funcionalidad de una práctica musical en determinado entramado social –el libro *Los bailes de salón en Venezuela* (2016)– o las que felizmente anudaron la edición (facsimilar y crítica) y el correspondiente registro sonoro con textos de corte biográfico, analítico e histórico –*La graciosa sandunga. Cuaderno de piezas de bailes del S.XIX recopilado por Pablo H. Giménez*, libro en coautoría con José Rafael Lovera y Bartolomé Díaz Sahagún (2012)–. Este acumulado sirvió de plataforma para lanzarse a esbozos transnacionales –“Nineteenth Century Spanish American Salon in the Light of Music Scenes” (2016)–.

Más allá de sus inclinaciones hacia el siglo XIX, Juan Francisco deambuló en preguntas y problemas que cubrieron desde el periodo colonial hasta nuestros días. Tal amplitud se vio alimentada cuando sacó partido de su actividad como editor e intérprete –“Juan Bautista Plaza (1898-1965): su estilo tardío” (2014)–, cuando prolongó el trabajo de sus colegas –“Música para armar: el caso de los Maitines de Navidad en 1655 en la Catedral de Puebla” (2018)–, cuando criticó los desaciertos de otros –“Ni son anónimas, ni son instrumentales, ni están inéditas: las “sonatas” del Archivo de Música de la Catedral de México” (2008)– cuando aceptó la dirección de monografías de grado en áreas que parecían lejanas a sus intereses –con Gustavo Colmenares, René Escalante y Rina Surós, “Computational Modeling of Reproducing-Piano Rolls” (2011)– o cuando contribuyó a reunir debates de redes académicas internacionales –*Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina*, libro editado con Rubén López Cano (2012)–. En ese ir y venir, mantuvo intercambios constantes. Una y otra vez lo encontrábamos en los congresos organizados por asociaciones como la IASPM-AI o la ARLAC-IMS.

Mientras en algunas ocasiones pensaba para especialistas versados en los tecnicismos de la composición, la orquestación o en las implicaciones de determinado concepto teórico, en otras tenía en mente a estudiantes en niveles propedéuticos o a un público general. Si en los años 1990 el medio radial lo cautivó para la divulgación, a partir del nuevo siglo la expansión de la internet le despejó senderos insospechados para la puesta en circulación de todo tipo de materiales. Sus últimos trabajos –entre ellos, *Arias Antiguas del Nuevo Mundo. Siglos XVII y XVIII*, una colección de 31 piezas adaptadas para el uso actual de cantantes y pianistas (2018)– los concibió con la firme convicción de que todo había que compartirlo en la modalidad de acceso abierto. Si hubiese tenido la oportunidad de resolver las restricciones de derechos de autor, de seguro habría incluido toda su producción en las plataformas web que hoy son pan de cada día.

No es secreto cómo, a pesar del aprecio y reconocimiento que recibió en Venezuela, Juan Francisco iba a contracorriente de un régimen político cuyos efectos de polarización nacional le arrebataron tanto amistades como muchas de sus aspiraciones. Por encima de constreñimientos externos y encrucijadas internas, a su jubilación continuó trabajando sin parar. En la búsqueda de coherencia y mejores

condiciones, Juan Francisco y Mariantonia trasladaron su residencia a Medellín. Como segunda casa, el medio colombiano abrigó la escalada de un nuevo comienzo, difícil tarea en las dinámicas propias de cualquier movimiento migratorio. Poco después llegó un ofrecimiento de la Universidad Complutense de Madrid que planteó, además, la oportunidad de estar más cerca de sus hijos. La reincidencia de una agresiva enfermedad traspapeló finalmente el viaje.

Acosado por un destino ya trazado, Juan Francisco apeló al humor para conjurar el sinsentido de anticiparse a los hechos. Con las cejas levantadas, los ojos dilatados y una sonrisa jovial que iluminaba su rostro, una vez más nos contagió de su humor agudo y crítico, pero desprovisto de las punzadas hirientes del sarcasmo y la ironía. En su capacidad de escucharse y de escuchar a otros, gozó del reírse de sí mismo y de los demás. Disfrutaba del carácter enigmático y paradójico de los juegos que lo llevaron a visitar el mundo de los palíndromos, a celebrar la famosa y discordante “fórmula de elegibilidad musicológica” que propuso Nicholas Slonimsky en los años 1940 o a escoger títulos aliterados para algunos de sus textos –“Apropiaciones y expropiaciones de músicos nacionales: los samurai del joropo”, “Analfabetos - analfatics - analfanotas”, “Típicos tópicos tropicales”–. Así como recordaba haber llegado a la musicología sin darse cuenta, con las mismas dosis de humor decía ser un musicólogo que no pensaba para escribir, sino que escribía, luego pensaba.

Además de un legado amplio y variado, nos queda un ejemplo de cómo se puede tomar la decisión de ejercer una carrera artística y académica por medio de un juego limpio y honesto; un juego que, siempre atento al devenir internacional, Juan Francisco supo jugar *en y desde* América Latina.

*Jaime Cortés Polanía
Instituto de Investigaciones Estéticas,
Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, Colombia
jcortes@unal.edu.co*

León Schidlowisky Gaete

(Santiago de Chile, 21 de julio de 1931 – Tel Aviv, 10 de octubre de 2022)

Cuando en agosto de 2014 se anunció que el Premio Nacional de Artes Musicales recaería, por fin, en la figura de León Schidlowisky Gaete, rápidamente la *Revista Musical Chilena* se puso en campaña para cumplir con una de sus tradiciones: la de rendir homenaje al último ganador de este galardón en un número especial. Si se revisa el volumen resultante (*RMCh* LXIX/224, julio-diciembre, 2015), se puede profundizar en los méritos que hacían al maestro Schidlowisky merecedor de este galardón; uno se puede preguntar por qué no lo obtuvo mucho antes.

Se puede conocer aún más del legado de un compositor fundamental en la historia de la composición moderna en Chile. Alguien que dio la pelea porque el país estuviese “al día” con los avances de la música producidos a mediados del siglo pasado, absorbiendo los nuevos lenguajes en su propia estética y mediante la labor de gestión, en su rol en el antiguo Instituto de Extensión Musical. Vale la pena reivindicar el papel determinante que jugó en la venida de Igor Stravinsky a Chile en 1960. En la misma época intentó hacer lo mismo con otras figuras, como Edgard Varèse quien, dicho sea de paso, fue una de sus principales influencias, tal como Arnold Schoenberg y Gustav Mahler.

El aludido número de la *RMCh* incluye un completo catálogo de sus composiciones hasta 2015 y ya para entonces era bastante abultado, contundente, rico. Ese listado siguió creciendo, hasta que el maestro encontró su final en octubre de 2022, a los noventa y un años. Viene aquí otra de las tradiciones de esta publicación, la de despedir a todos quienes se han inscrito en la escena musical chilena, ya no solo desde el punto de vista de sus méritos, sino también desde lo humano y bajo la mirada de quien escribe.

Schidlowisky dejó Chile en 1968 con destino, primero, a Europa, para luego asentarse definitivamente al año siguiente en la ciudad de Tel Aviv, Israel. De allí, solo visitó nuestro suelo en tres ocasiones: 1970, 2001 y 2014. La primera casi no cuenta por la cercanía con su emigración, pero para su visita de 2001 el ecosistema musical chileno se había renovado enormemente. Ese año viajó con motivo del homenaje que le rindiera la Orquesta de Cámara de Chile por sus setenta años. Se reencontró con sus amigos y las generaciones de compositores surgidas a partir de los setenta pudieron conocerlo.

Su visita final, en 2014, fue para recibir el Premio Nacional en La Moneda. Tras varios años de fascinación con su música, más algunos fugaces intercambios de correspondencia con el maestro, pude finalmente conocerlo y compartir con él. Lo acompañé a la ceremonia, junto con su hijo David, que ha jugado un rol clave en la preservación de su archivo. A los pocos días pude tener un encuentro privado, ocasión en que le realicé una entrevista en profundidad.

Lo primero que hay que notar es la gran calidad humana del compositor. Un humor chispeante y una calidez que impresionó a todos quienes pudieron acercarse a él en aquellas dos últimas visitas. Existían bastantes prejuicios en el medio chileno debido a las largas ausencias de Schidlowisky y por lo mismo se le veía como un personaje lejano. Pero Chile siempre se mantuvo como parte de su inspiración musical; es solo cosa de revisar su catálogo a partir de 1970. Obras como la *Misa Sine Nomine* (*In Memoriam Víctor Jara*) (1976), *Carrera* (1991), *El Muo* (1999, dedicada a los caídos en la dictadura militar), *In Memoriam Jorge Peña Hen* (2003), *Lautaro* (2009), *Valparaíso* (2014, sobre un sencillo poema de quien escribe este obituario), *Santiago* (2016), más las numerosas piezas que utilizan textos de Pablo Neruda son prueba patente de ello. Si no vino más veces fue simplemente porque Israel queda muy lejos y no era tan fácil venir.

Afortunadamente, ya desde antes que se le otorgara el Premio Nacional su música estuvo presente en nuestras orquestas y en festivales de música contemporánea. Recuerdo con gran afecto las interpretaciones que hiciera la Sinfónica Nacional de Chile de la obra *Vox Clamantis In Deserto* en 2011 y en

2015 de una de sus obras más elogiadas, *La Noche de Cristal*, que compusiera en 1961, precisamente cuando era un actor clave del medio chileno.

El día de su deceso, su hijo David me llamó por teléfono y me dijo, “lo que más quería mi papá es que lo recordaran por su música, porque era su vida”. Que así sea. Z.L. Maestro Schidlowsky.

Álvaro Gallegos Marino
Periodista, Chile
alvarogallegosm@gmail.com

Información para autoras y autores

Política editorial

Fundada en 1945, la *Revista Musical Chilena* ha identificado como su principal área de interés la música en Chile y en América Latina, sobre la base tanto de los aspectos musicales propiamente tales como del marco histórico y sociocultural, desde la perspectiva de la musicología y de otras disciplinas relacionadas. Considera propuestas originales de estudios o trabajos científicos que traten acerca de temas vinculados a compositores, ejecutantes, audiencias e instrumentos de la música clásica, folclórica o tradicional, popular urbana y de las culturas originarias, al igual que propuestas originales de trabajos científicos atinentes a manuscritos, investigadores, aspectos teóricos y modelos musicológicos, además de nuevos enfoques de la musicología como disciplina, tanto en Chile como en América Latina. Asimismo acepta propuestas originales de informes, reflexiones u otro tipo de escritos pertinentes que se categorizan como documentos. El propósito de la *RMCh* es el ensanchamiento permanente de los horizontes musicológicos de Chile y América Latina.

Estudios, documentos y reseñas

Las colaboraciones pueden corresponder a trabajos científicos, acerca de las temáticas señaladas anteriormente, o a documentos. Los **estudios** son el resultado de una investigación que aborde un tema de manera original y relevante sobre la base de una perspectiva rigurosa, amplia y renovadora tanto de la música misma como del contexto sociocultural correspondiente. Junto con demostrar un conocimiento acabado de la bibliografía y otras fuentes relativas al tema del trabajo, debe este contener aportes renovadores de tipo conceptual, teórico, metodológico o contribuir con datos nuevos que sirvan de base para ulteriores investigaciones. Además debe explicitar su vínculo con un proyecto de investigación de mayor alcance del que sea resultado.

Los **documentos**, por su parte, no requieren necesariamente todo el aparato de un trabajo de investigación. Pueden informar acerca de determinados eventos o efemérides, o acerca de la música en general; abordar temas o documentación específicos que puedan ser de utilidad para investigadores; comunicar recuerdos o planteamientos personales acerca de instituciones o de la música en su relación con la sociedad; analizar publicaciones musicológicas a un nivel más profundo que la reseña; dar a conocer entrevistas, presentar perfiles de personajes del país o del extranjero o reproducir discursos pronunciados en ocasiones de importancia; brindar un homenaje en profundidad a personajes fallecidos, además de otras temáticas similares. Además pueden ser reflexiones producto de la experiencia basada en estudios u observaciones de fenómenos en torno a lo musical, planteando ideas personales acerca de la interpretación, la composición, los procesos creativos o la enseñanza de la música, y modos de realizar la investigación musical.

En el caso de las **reseñas**, pueden corresponder a publicaciones recientes de libros, revistas, partituras, fonogramas, registros audiovisuales o tesis musicológicas (o de disciplinas afines) de grado o posgrado. A diferencia de los estudios o documentos, las reseñas son solicitadas directamente por *Revista Musical Chilena* a personas que de forma voluntaria deseen colaborar en esta tarea. Sin embargo, si alguna persona no convocada pero interesada quisiera colaborar con la reseña de alguna publicación reciente (excluyendo las tesis) que no haya sido asignada a otra, puede enviar su colaboración con la condición de que un ejemplar de la publicación reseñada sea enviado a *Revista Musical Chilena*, reservándose la Redacción el veredicto de publicación del escrito.

En todos los casos (estudios, documentos y reseñas) la escritura del texto debe estar al nivel de un trabajo académico, evitándose los errores gramaticales, sintácticos y ortográficos.

Comité Editorial

La *Revista Musical Chilena* actualmente aparece dos veces al año, durante los meses de enero y julio.

Una vez recibidos y declarados como trabajos admisibles, los textos son sometidos a la consideración del Comité Editorial de la *RMCh*, el que resuelve en forma inapelable acerca de la publicación del texto mediante comunicación a la persona interesada. Para este propósito el Comité podrá solicitar informes a evaluadores externos bajo el sistema doble ciego. Desde la declaración de admisibilidad del texto, hasta el término del proceso de revisión por el Comité Editorial y la correspondiente comunicación a la persona interesada, transcurre un período de aproximadamente seis meses, el que

en determinados casos puede ser mayor. La publicación puede demorar otros seis meses o más, de acuerdo con las prioridades editoriales de la *RMCh*, y se realizará una vez firmado un protocolo de publicación entre la dirección de la *RMCh* y los autores.

Si en cualquier etapa del proceso de evaluación se detectara plagio o autoplagio en un grado considerable, el texto quedará automáticamente fuera de posibilidad de publicación y su(s) autor/a(s) inhabilitado/a(s) de manera permanente para publicar cualquier tipo de texto en *RMCh*.

Forma y preparación de manuscritos

1. La *RMCh* publica en la actualidad trabajos solamente en castellano. Además del texto, los trabajos propuestos deben ir acompañados de un resumen no superior a 250 palabras a doble espacio, en castellano e inglés, junto con las palabras claves correspondientes (hasta un máximo de diez) y una breve nota biográfica del autor. El largo de los textos no debe exceder las 12.000 palabras en el caso de estudios (incluyendo notas al pie, bibliografía y anexos), de 6.000 palabras en el caso de documentos, y de 3.000 palabras en caso de reseñas. En la redacción, se solicita preferir el uso de sustantivos colectivos y epicenos cuando sea procedente.
2. Toda referencia a la identidad del autor, autora o autores, especialmente en el caso de los estudios, deberá omitirse en el cuerpo del texto.
3. En caso de estudios firmados por más de tres autores, deberá consignarse en un archivo Word anexo el papel o tareas específicas que haya desempeñado cada persona en la elaboración del artículo y en la investigación de la que es resultado.
4. Los juicios y puntos de vista contenidos en los trabajos y reseñas que se publiquen son de exclusiva responsabilidad de los autores. En caso que se requiera el permiso para la inclusión en los trabajos de materiales previamente publicados, la responsabilidad de obtener los permisos recae exclusivamente en los autores. La Dirección de la *RMCh* no asumirá responsabilidad alguna ante reclamos por reproducciones no autorizadas.
5. Los textos deben ir a doble espacio y en programa compatible con Microsoft Word o en formato RTF. Tanto los ejemplos musicales como las tablas, mapas, fotos, u otro material similar, deberán adjuntarse en el lugar que corresponda en el cuerpo del texto. Se publicarán únicamente imágenes que correspondan a fuentes de la investigación, y que sean debidamente comentadas y referenciadas en el texto. *RMCh* se reserva el derecho de no publicar imágenes que considere innecesarias. Las tablas y gráficos deben ser legibles tanto en colores como en escala de grises. Para cada ejemplo musical debe señalarse también el título de la obra (en *cursiva*) seguido de coma, el número de *opus* (si procede, en cuyo caso la palabra *opus* debe ir siempre abreviada y en minúsculas: op.) seguido de coma y el número de compás o compases a que corresponde el extracto. A modo de ilustración.

Bolero, op. 81, cc.1-12.

6. **Todas las referencias bibliográficas mencionadas en el texto principal o en notas al pie deberán ir en una lista al final del trabajo.** Los libros, artículos y monografías musicológicas deberán ordenarse alfabéticamente según el apellido del autor. Dos o más ítemes bibliográficos escritos por el mismo autor deberán ordenarse cronológicamente de acuerdo con la fecha de publicación. La ortografía de los títulos deberá ceñirse a las reglas del idioma correspondiente.

6.1. El nombre de la autora o autor, título del libro, ciudad de edición, institución editora y año de publicación deberán consignarse de la siguiente manera:

SALGADO, SUSANA

1980 *Breve historia de la música culta en el Uruguay*. Montevideo: Monteverde y Cía.

El nombre del autor o autora debe ser escrito con mayúsculas y minúsculas según corresponde, aplicando luego efecto Versales¹.

¹ Obtenible en Word extendiendo el cuadro de diálogo "Fuente", menú "Efectos" y haciendo click en "Versales".

6.2. En caso que un libro forme parte de una serie, la entrada deberá hacerse del siguiente modo:

CORRÊA DE AZEVEDO, LUIS HEITOR

1956 *150 Años de Música no Brasil (1800-1950)* [Coleção Documentos Brasileiros, dirigida por Octavio Tarquinio de Souza]. Río de Janeiro: Livraria José Olympio.

6.3. En caso que se trate de un artículo de un libro, diccionario o enciclopedia, así como capítulos de libros, la entrada debe hacerse de la siguiente forma:

BÉHAGUE, GERARD

1980 "Tango", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (editor). Tomo XVIII. Londres: Macmillan, pp. 563-565.

GUERRA ROJAS, CRISTIÁN

2014 "La Nueva Canción Chilena y las misas folclóricas de 1965", *Palimpsestos sonoros: Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*. Eileen Karmy Bolton y Martín Farías Zúñiga (editores). Santiago: Ceibo, pp. 81-97.

6.4. En caso que una publicación sea de dos o más autores, la entrada deberá hacerse de la siguiente manera:

CLARO VALDÉS, SAMUEL Y JORGE URRUTIA BLONDEL

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

6.5. En el caso de artículos publicados en revistas, la entrada deberá hacerse del siguiente modo:

REIS PEQUENO, MERCEDES

1988 "Brazilian Music Publishers", *Inter-American Music Review*, IX/2 (primavera-verano), pp. 91-104.

6.6. Debe incluirse la dirección DOI de todos los artículos publicados *online* que sean citados, de la siguiente manera:

BANDERAS GRANDELA, DANIELA

2018 "La muerte como fenómeno cantado en el repertorio infantil tradicional chileno", *Revista Musical Chilena*, LXXII/230 (julio-diciembre), pp. 9-28. DOI: 10.4067/S0716-27902018000200009

6.7. Para el caso de publicaciones *online* el nombre del autor, título de la publicación y año de aparición, además del resto de la información bibliográfica pertinente, se deben señalar de manera similar. Al final de la entrada se debe indicar la página *web* correspondiente y la fecha del último acceso entre corchetes. A modo de ejemplo,

FERNÁNDEZ DE OVIEDO Y GONZALO VALDÉS

1526 *Sumario de la natural historia de las Indias*. Manuel Ballesteros (editor). www.artehistoria.jcyl.es/cronicas/contextos/12541.htm [acceso: 18 de junio de 2018].

1547 *Cronica de las Indias: la hystoria general de las Indias y con la Conquista del Perú*. Salamanca: En casa de Juan de Junta. Disponible en: www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0042343 [acceso: 18 de junio de 2018].

7. En el caso que un trabajo haga referencia a fuentes manuscritas, estas deberán agruparse separadamente en forma cronológica en otra lista. Lo mismo deberá hacerse para los diarios, los que deberán ordenarse alfabéticamente de acuerdo con la primera palabra del título, sea esta sustantivo o artículo, y con la indicación de el o los años en que se publicaron los números que se indican en el texto o en las notas del trabajo.

8. **Las referencias bibliográficas deben hacerse en el cuerpo del texto**, señalando el apellido del autor seguido inmediatamente del año de publicación, sin agregar coma, y la o las páginas a que se hace referencia. A modo de ejemplo:

Hirsch 1988: 49-50.

Las referencias a artículos aparecidos en periódicos deben incluir, además del título del artículo, el nombre del periódico, el volumen, número, fecha completa y página, *v. gr.*

Marie Escudier, "Concert Guzman", *La France Musicale*, XXXII/9 (1 de marzo, 1868), p. 65.

En caso que el artículo no lleve firma, o no tenga un título, la referencia deberá consignar igualmente los restantes rubros indicados, *v. gr.*

Jornal do Commercio, LX/336 (3 de diciembre, 1881), p. 1.

En caso de hacer referencia dos o más veces seguidas a una misma publicación, deberá señalarse cada vez la referencia bibliográfica de la manera indicada, para evitar recurrir a las abreviaturas *op.cit.*, *loc. cit.*, *ibid* o *idem*.

9. En caso de haber agradecimientos a personas o instituciones, estos deberán aparecer en la primera nota a pie de página, inmediatamente después del título del artículo, pero no como parte del título. En caso de recurrirse a abreviaturas en el texto del artículo o en las referencias bibliográficas, su significado deberá señalarse en una lista por orden alfabético al final del texto. Asimismo, en caso de incluirse anexos, deberán ubicarse después de la lista de referencias bibliográficas.
10. Para los trabajos que queden aceptados, la Redacción de la *RMCh* se reservará el derecho de hacer las correcciones de estilo que considere necesarias. Esto incluye acortar reiteraciones innecesarias. Una vez publicados los trabajos, sus autores recibirán cada uno dos ejemplares de la *RMCh* para el caso de estudios y documentos, y un ejemplar para otro tipo de escritos.
11. En el caso que un colaborador/a envíe un texto que previamente haya sido presentado como ponencia en un congreso, o haya sido publicado como capítulo o parte de una tesis o trabajo de investigación equivalente, se debe consignar en una nota al pie y el cuerpo del texto debe ser adaptado al formato indicado entre los puntos 1 y 8, para así asegurar el carácter de artículo científico que *Revista Musical Chilena* busca publicar.

Envío de manuscritos

Los trabajos que se presentan para publicación en la *Revista Musical Chilena* se reciben exclusivamente por medio del sitio web, <http://revistamusicalchilena.uchile.cl>, botón "Enviar un artículo". Los envíos, proceso de edición y publicación no tienen costo para los autores.

Envío de material para reseñas

Tanto los libros, revistas, partituras, fonogramas u otros documentos que se envíen para ser reseñados, deben hacerse llegar a la Dirección de la *RMCh* a la siguiente dirección:

Revista Musical Chilena
Facultad de Artes, Universidad de Chile
Casilla 2.100, Santiago

En el caso de publicaciones digitales o de respaldo digital de los documentos reseñados, deben enviarse a la dirección de correo electrónico revistamusical.artes@uchile.cl.

Normas editoriales suplementarias para In memoriam y reseñas de libros, partituras y fonogramas.

1. La **reseña de libros** se titula indicando autor(a/es), título de la publicación en cursiva, ciudad de edición, editorial, año de publicación, y número de páginas, como se muestra a continuación.

Silvia León Smith. *Vicente Bianchi. Músico por mandato divino*. Santiago: Sociedad Chilena del Derecho de Autor, 2011, 151 pp.

Si es un libro con uno o más editores.

Ximena Vergara, Iván Pinto, Álvaro García (editores). *Suban el volumen. 13 ensayos sobre cine y rock*. Santiago: Ediciones Calabaza del Diablo, 2016, 308 pp.

2. La **reseña de partituras** se titula indicando compositor/a, título en cursivas, ciudad de edición, institución editora, año de publicación y número de páginas, de acuerdo con el siguiente ejemplo:

Guillermo Eisner. *Guitarrerías. 10 monotemas para guitarra*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Microtono Ediciones Musicales, 2015, 30 pp.

Si la publicación tiene un/a editor/a diferente al compositor/a, se le identifica después del título, agregando la palabra “editor”, “editora” o “editores” entre paréntesis, como en el siguiente ejemplo:

Enrique Soro Barriga. *Recordando la niñez: 12 piezas para piano. Premiadas por la Universidad de Chile*. Fernando Cortés Villa (editor). Santiago: Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2007, 47 pp.

3. Se puede hacer referencia al contenido de la publicación a reseñar en el cuerpo del texto, indicando el número de página entre paréntesis. Ej. (p. 23). Para citas de otros trabajos se debe respetar la norma para autores de la *Revista Musical Chilena*, con las debidas referencias a pie de página.
4. La **reseña de fonogramas** se titula indicando título del fonograma en cursivas, intérpretes (indicando su rol entre paréntesis), soporte entre corchetes (CD para discos compactos, LP para discos de vinilo, o Publicación digital), institución editora o sello fonográfico, número de catálogo (especialmente en el caso de fonogramas comerciales) y año de publicación, como se muestra a continuación.

Astor Piazzola, Legacy. Tomás Kotik (violín), Tao Lin (piano). [CD] Naxos Records 8.573789, 2017.

Se puede indicar información adicional en redondas entre el título del fonograma y el(los) nombres(s) de intérprete(s) en casos pertinentes como:

Homenaje a compositores chilenos. Piano chileno del siglo XX y XXI. Obras de A. Letelier, Miguel Letelier, Martín Letelier, P. Délano, E. Cantón, F. Carrasco, E. Cáceres, Ó. Carmona, R. Díaz, R. Silva, S. Carrasco H. y C. Vila. Patricia Castro Ahumada (piano). [2 CD] Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2016.

Se debe hacer referencia al contenido del fonograma a reseñar en el cuerpo del texto, indicando número total de piezas y título(s) de la(s) pieza(s), además de nombres(s) de compositor/a (es/as) respectivo/a (s) y de intérprete(s) y de su(s) rol(es) según sea pertinente al fonograma.

5. Los **In Memoriam** deben titularse con el nombre de la persona recordada, y entre paréntesis la ciudad, día, mes y año de nacimiento, y tras una separación de guion, la ciudad, día, mes y año de defunción, como se muestra a continuación.

Ernesto Quezada Bouey

(Santiago, 16 de abril de 1945 - Santiago, 19 de julio de 2016)

6. La firma, tanto para reseñas como para *In memoriam* se escribe al finalizar el texto, indicando en cursiva el nombre del reseñador/a, institución académica a la que pertenece y correo electrónico de contacto. Por ejemplo:

Estefanía Rebolledo Tapia
Departamento de Música, Facultad de Artes
Universidad de Chile, Chile
erebolledot@uchile.cl

*Seminario María Ester Grebe:
Repensando la etnomusicología chilena*

por

Yvaín Eltit

Presidente Sociedad de Folclor Chileno, Chile

presidente@folclorchileno.org

El 27 de abril de 2022 la Sociedad de Folclor Chileno inauguró el Seminario María Ester Grebe. El propósito de esta instancia es difundir el legado de María Ester Grebe Vicuña (1928-2012), etnomusicóloga y académica de la Universidad de Chile y quien fuera colaboradora y subdirectora de *Revista Musical Chilena*, motivo por el que esta publicación aceptó sumarse al patrocinio del seminario. La iniciativa se inscribe dentro de las líneas de interés de la Sociedad de Folclor Chileno, en cuanto a destacar el nombre de figuras femeninas relevantes en el campo de la música, el arte y la cultura de Chile.

La primera de las cinco sesiones se realizó por vía remota el 27 de abril de 2022, con el título “María Ester Grebe: mujer e investigadora”. En ella participaron Ana María Marconi Grebe, profesora en educación diferencial e hija de M. E. Grebe; Soledad Minio Pinochet, profesora de música y consejera de la Sociedad de Folclor Chileno, y André Menard, doctor en sociología y director del Departamento de Antropología de la Universidad de Chile. El moderador fue Yvaín Eltit, presidente de la Sociedad de Folclor Chileno. En esta ocasión se reprodujeron registros etnográficos realizados por M. E. Grebe entre los pueblos aymara, atacameño y mapuche. Respecto de esta sesión, Ana María Marconi afirmó lo siguiente: “Ha significado recordar el incansable trabajo que hizo mi madre en sus viajes de investigación por el país. Parte de esos viajes los compartí con ella y en cada seminario pude recordar mi primera infancia, el acercamiento a los pueblos indígenas, la riqueza cultural de sus cantos, música y ritos, lo que significa el *rapport* (fenómeno en el que dos o más personas sienten que están en sintonía psicológica y emocional, ya sea por un sentimiento similar o relación entre sí) y el respeto a la diversidad de creencias y costumbres”.

La segunda sesión se llamó “Del archivo a la investigación: Libretas, imágenes y cintas de trabajo de campo de la profesora Grebe”, a cargo de Alen Jofré y Karen Rocha, licenciadas en antropología de la Universidad de Chile, el 26 de mayo de 2022. Ambas señalaron como propósito: “Revisar la trayectoria de investigación de la doctora María Ester Grebe a partir de lo que se encuentra disponible en el fondo, y expondremos algunos cruces entre libretas, imágenes y cintas para dar cuenta de la dimensión y el impacto de su trabajo de campo”. La jornada fue moderada por el profesor Héctor Morales, académico del Departamento de Antropología de la Universidad de Chile. Se hizo un repaso general del perfil de M. E. Grebe, su asociación con varios pueblos originarios, sus publicaciones en el área entre 1958 y 1999, su trabajo conjunto con Lautaro Núñez y el sacerdote jesuita Gustavo Le Paige, así como de la historia del Archivo María Ester Grebe. Este archivo se subdivide (preliminarmente) en tres áreas: a) Documentos personales: boletas, trozos de papel con direcciones o listas de cosas por hacer, revistas académicas; b) Académica: fichas bibliográficas con apuntes para sus clases, libretas de sus estudiantes, pautas de trabajos de cursos impartidos; y c) Difusión: audios y guiones del programa radial “Culturas latinoamericanas”.

La tercera sesión se tituló “El silencio del archivo y la comunicación: los bailes chinos en las colecciones patrimoniales del Fondo Grebe de la Universidad de Chile”, por Rafael Contreras, antropólogo e historiador de la Universidad de Chile, Isidora Mora, antropóloga de la Pontificia Universidad Católica de Chile, y Daniel González, antropólogo de la Universidad de Chile. La sesión fue moderada por

Nicole Barreaux Höpfl, encargada de colecciones patrimoniales del Departamento de Antropología de la Universidad de Chile, y se realizó el 16 de junio de 2022. En relación con el tema de los bailes chilenos, se detalló el contenido de cada sección del Fondo Grebe, en palabras de Isidora Mora: “Cómo el mismo archivo se convierte en parte del estudio y cómo en cada material, en un primer momento, es configurado por la visión de mundo de la profesora Grebe en el contexto al cual pertenecieron y las personas a las que reflejan, y hoy reflejan un cuerpo en sí mismo, empiezan a comunicar, tienen sentido presente, eso nos va otorgando nuevas puertas de reflexión”.

La cuarta sesión fue titulada “Cincuenta años de la cosmovisión mapuche”, por Andrés González Dinamarca, antropólogo de la Universidad de Chile y doctorado de la Universidad de Oxford (Inglaterra), con la moderación de Claudio Millacura Salas, académico del Departamento de Antropología de la Universidad de Chile. Se transmitió el 31 de agosto de 2022. El eje de la exposición fue el concepto de “cosmovisión” a partir del artículo “Cosmovisión mapuche”, coescrito por M. E. Grebe, Sergio Pacheco y José Segura, y publicado en la revista *Cuadernos de la Realidad Nacional*, 14 (1972). Se comentó la presencia de este concepto en el proyecto de Nueva Constitución elaborado por la Convención Constituyente entre 2021 y 2022, la trayectoria bibliográfica del término desde la filosofía alemana y su vínculo con la tesis doctoral (1980) y con el libro *Culturas indígenas de Chile: Un estudio preliminar* (1998) de M. E. Grebe.

La quinta sesión fue programada para el jueves 10 de noviembre de 2022 y se denominó “Entre la etnomusicología y la antropología de la música”, a cargo de Lina Barrientos Pacheco, etnomusicóloga de la Universidad de La Serena, con la moderación de Yvaín Eltit. El objetivo fue explorar los principales enfoques que trabajó M. E. Grebe y se hizo referencia de la presencia de la disciplina etnomusicológica en la formación del profesorado de Educación Musical, además de su relación con el folclor.

Todo el ciclo está disponible en las diferentes plataformas virtuales (Facebook, YouTube) de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile (FACSO) con acceso liberado.

Creación musical chilena

Cuadro sinóptico de obras de compositores chilenos interpretadas durante
el período abril 2022 – septiembre 2022
preparado por Julio Garrido Letelier

En cada entrada se indica el nombre del autor (a), seguido de la información relativa al título y medio para el que está escrita la obra (abreviado como *TM*), la fecha de presentación (abreviada como *F*), la ocasión (cuando corresponda) y el lugar de interpretación de la música (abreviados como *OL*), la individualización de los intérpretes (abreviado como *Int*) y cuando sea pertinente se indican los solistas (abreviados como *Sol*). Si una obra se repite más de una vez, no se reitera el título, sino que la secuencia de información se señala desde la fecha de presentación en adelante. En orden alfabético las abreviaturas son las siguientes.

arr.: Arreglo
F: Fecha
Int: Intérprete, intérpretes
OL: Ocasión y lugar
rev: Revisada
Sol, Sols: Solista, Solistas
TM: Título y medio

Con (*) se indican estrenos en Chile y con (**) estrenos en el extranjero. Este cuadro es elaborado a partir de la información que es explícitamente enviada a *Revista Musical Chilena*¹ y a partir de los aportes informativos gentilmente proporcionados por Romina de la Sotta (Pontificia Universidad Católica de Chile) y Gabriela González (Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile).

Acevedo Salinas, Nicolás. *TM*: *Alen* para guitarra, *F*: 4 de mayo de 2022, *OL*: II Ciclo de Guitarra Clásica de la Fundación Guitarra Viva Ernesto Quezada Bouey, Teatro Aula Magna USACH; *Int*: Nicolás Acevedo (guitarra). *F*: 21 de septiembre de 2022, *OL*: Concierto “Hoja de álbum”, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers; *Int*: Nicolás Acevedo Salinas (guitarra). *F*: 23 de agosto de 2022, *OL*: 2° Seminario de Guitarra de la Universidad de Chile. Salón de Honor, Casa Central de la Universidad de Chile; *Int*: Nicolás Acevedo Salinas (guitarra).

_____. *TM*: *Sonatina* para guitarra (I. *Andante*, II. *Vivo*), *F*: 4 de mayo de 2022, *OL*: II Ciclo de Guitarra Clásica de la Fundación Guitarra Viva Ernesto Quezada Bouey, Teatro Aula Magna USACH; *Int*: Nicolás Acevedo (guitarra). *F*: 21 de septiembre de 2022, *OL*: Concierto “Hoja de álbum”, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers; *Int*: Nicolás Acevedo Salinas (guitarra). *F*: 23 de agosto de 2022, *OL*: 2° Seminario de Guitarra de la Universidad de Chile. Salón de Honor, Casa Central de la Universidad de Chile; *Int*: Nicolás Acevedo Salinas (guitarra).

¹ Información acerca de obras chilenas interpretadas en cualquier parte del mundo es bienvenida en el correo electrónico revistamusical.artes@uchile.cl, para ser publicada en este cuadro sinóptico.

_____. *TM: Sueño primaveral* para guitarra, *F:* 21 de septiembre de 2022, *OL:* Concierto “Hoja de álbum”, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers; *Int:* Nicolás Acevedo Salinas (guitarra). *F:* 23 de agosto de 2022, *OL:* 2° Seminario de Guitarra de la Universidad de Chile. Salón de Honor, Casa Central de la Universidad de Chile; *Int:* Nicolás Acevedo Salinas (guitarra).

Alarcón Muñoz, Felipe. *TM: Homenaje** para clarinete solo, *F:* 7 de septiembre de 2022, *OL:* Concierto “Nuevas composiciones chilenas para clarinete y piano”, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers; *Int:* Javier Leone (clarinete).

Albarracín, Calatambo (Freddy Albarracín Iribarren). *TM: Trote tarapaqueño* para coro (Arr. Eduardo Torres); *F:* 31 de mayo de 2022, *OL:* Concierto Coro polifónico integral USACH: Homenaje coral a Calatambo Albarracín, hijo de la pampa calichera, Teatro Aula Magna USACH; *Int:* Coro Escuela Arturo Alessandri Palma (Estación Central), Soledad Minio Pinochet (directora).

_____. *TM: Huachitorito* (recopilación) para coro; *F:* 31 de mayo de 2022, *OL:* Concierto Coro polifónico integral USACH: Homenaje coral a Calatambo Albarracín, hijo de la pampa calichera, Teatro Aula Magna USACH; *Int:* Coro Escuela Germán Riesco E. (Maipú), Alejandro Caro Palacios (director).

_____. *TM: Trote del burrito* para coro (Arr. Norma Segovia); *F:* 31 de mayo de 2022, *OL:* Concierto Coro polifónico integral USACH: Homenaje coral a Calatambo Albarracín, hijo de la pampa calichera, Teatro Aula Magna USACH; *Int:* Coro Renacemos (Santiago), Norma Segovia Yáñez (directora).

_____. *TM: Tamboril en La Tirana* para coro (Arr. Gonzalo Calle); *F:* 31 de mayo de 2022, *OL:* Concierto Coro polifónico integral USACH: Homenaje coral a Calatambo Albarracín, hijo de la pampa calichera, Teatro Aula Magna USACH; *Int:* Coro de Cámara y Voces Blancas del Teatro Municipal (Iquique), Gonzalo Calle Recabarren (director).

_____. *TM: La matillana* para coro (Arr. Eduardo Torres); *F:* 31 de mayo de 2022, *OL:* Concierto Coro polifónico integral USACH: Homenaje coral a Calatambo Albarracín, hijo de la pampa calichera, Teatro Aula Magna USACH; *Int:* Coro Voces y Alegría, Eduardo Torres (director).

_____. *TM: Me voy p'al norte* para coro (Arr. Nolberto González Hevia); *F:* 31 de mayo de 2022, *OL:* Concierto Coro polifónico integral USACH: Homenaje coral a Calatambo Albarracín, hijo de la pampa calichera, Teatro Aula Magna USACH; *Int:* Coro de Cámara Magisterio El Bosque, Priscila Puentes Reyes (director).

_____. *TM: Ha llegado al pesebre* para coro (Arr. Juan David Arroyo); *F:* 31 de mayo de 2022, *OL:* Concierto Coro polifónico integral USACH: Homenaje coral a Calatambo Albarracín, hijo de la pampa calichera, Teatro Aula Magna USACH; *Int:* Coro Goodyear (Cerrillos), Juan David Arroyo (director).

_____. *TM: Tamarugos* para coro (Arr. Eduardo Torres); *F:* 31 de mayo de 2022, *OL:* Concierto Coro polifónico integral USACH: Homenaje coral a Calatambo Albarracín, hijo de la pampa calichera, Teatro Aula Magna USACH; *Int:* Coro Vicente Bianchi Alarcón, Eduardo Torres (director).

_____. *TM: Cachimbo de Pica* para coro (Arr. Francisco de la Lastra Azúa); *F:* 31 de mayo de 2022, *OL:* Concierto Coro polifónico integral USACH: Homenaje coral a Calatambo Albarracín, hijo de la pampa calichera, Teatro Aula Magna USACH; *Int:* Coro Ars Nobile (Ñuñoa), Francisco de la Lastra Azúa (director).

_____. *TM: Vida de andariego* para coro (Arr. Eduardo Torres); *F:* 31 de mayo de 2022, *OL:* Concierto Coro polifónico integral USACH: Homenaje coral a Calatambo Albarracín, hijo de la pampa calichera, Teatro Aula Magna USACH; *Int:* Coro Polifónico Integral de la Universidad de Santiago de Chile, Verónica Jara Labarca (director).

_____. *TM: Caliche* para coro (Arr. Waldo Aránguiz Thompson); *F:* 31 de mayo de 2022, *OL:* Concierto Coro polifónico integral USACH: Homenaje coral a Calatambo Albarracín, hijo de la pampa calichera, Teatro Aula Magna USACH; *Int:* Coro masivo del encuentro, Eduardo Torres Zúñiga (director), Juan David Arrollo Carrasco y Alejandro Caro Palacios (acompañamiento instrumental).

Albornoz Rojas, Alejandro. *TM: Inner Guerilla* (2021) para electrónica, *F:* 21 de abril de 2022, *OL:* VII Festival de Música Electroacústica. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Centro de Extensión Oriente; *Int:* Obra acusmática.

Allende Sarón, Pedro Humberto. *TM: Sé bueno* (1923) para coro mixto *a cappella*, *F*: 19 de abril de 2022, *OL*: XIX Encuentro de Música Sacra, Pontificia Universidad Católica de Chile. Templo Mayor del Campus Oriente UC; *Int*: Coro de Cámara de Copiapó, Rodrigo Tapia (director); *F*: 20 de abril de 2022, *OL*: XIX Encuentro de Música Sacra, Pontificia Universidad Católica de Chile. Parroquia de la Anunciación, Providencia, Santiago; *Int*: Coro de Cámara de Copiapó, Rodrigo Tapia (director); *F*: 21 de abril de 2022, *OL*: XIX Encuentro de Música Sacra, Pontificia Universidad Católica de Chile. Sala Luksic, Campus San Joaquín UC; *Int*: Coro de Cámara de Copiapó, Rodrigo Tapia (director).

_____. *TM: Nueve estudios* (1920-1936) para piano (I. *Tranquilo*, II. *Lento*, III. *Allegretto*, IV. *Allegretto*, V. *Molto allegro*, VI. *Andante*, VII. *Lento*, VIII. *Moderato*, IX. *Andantino*); *F*: 11 de julio de 2022, *OL*: Concierto “Pedro Humberto Allende (1885-1959): tres obras relevantes de la década de 1920”, Salón de Honor del Instituto de Chile; *Int*: Benjamín Vidal (piano).

_____. *TM: Canciones infantiles* (1926) para voz y piano (Cuaderno I: 1. *Este niño compró un huevito*, 2. *Tutito hagamos ya*, 3. *Pimpín Sarabín*; Cuaderno II: 1. *Mañana domingo*, 2. *Cotón Colorado*, 3. *Comadre rana*). Textos tradicionales populares (I. 1, 3 y II. 1, 2, 3). Texto de Pedro Humberto Allende (I. 2); *F*: 11 de julio de 2022, *OL*: Concierto “Pedro Humberto Allende (1885-1959): tres obras relevantes de la década de 1920”, Salón de Honor del Instituto de Chile; *Int*: Javier Arrey (barítono), Benjamín Vidal (piano).

_____. *TM: Cuarteto de cuerdas* (1926-1945) (1. *Allegro*, 2. *Scherzo*, 3. *Adagio*, 4. *Presto* [Rondó y Fuga]); *F*: 11 de julio de 2022, *OL*: Concierto “Pedro Humberto Allende (1885-1959): tres obras relevantes de la década de 1920”, Salón de Honor del Instituto de Chile; *Int*: Oriana Silva (violín 1), Lucía Ocaranza (violín 2), Daluz Sepúlveda (viola), María Gabriela Olivares (violonchelo).

_____. *TM: Tonada VII* de las *12 tonadas de carácter popular chileno* (1918-1922) para guitarra y órgano positivo; *F*: 13 de septiembre de 2022, *OL*: Concierto “Dum Aurora Finem Daret”, 58ª Temporada de Conciertos Música UC. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Centro de Extensión Oriente; *Int*: Luis Orlandini Robert (guitarra), Alejandro Reyes van Eweyk (órgano positivo). *F*: 14 de septiembre de 2022, *OL*: Concierto “Dum Aurora Finem Daret”, 58ª Temporada de Conciertos Música UC. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM); *Int*: Luis Orlandini Robert (guitarra), Alejandro Reyes van Eweyk (órgano positivo).

Amenábar Ruiz, Juan. *TM: Feedback* (1964) para violín y cinta magnética; *F*: 26 de septiembre de 2022, *OL*: XXII Festival Internacional de Música Contemporánea, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers; *Int*: Elías Allendes Osses (violín).

Aranda Rojas, Pablo. *TM: AXime* (2022) para violín solo, comisionada por David Núñez Áñez para formar la obra *Jivasa*, 15 miniaturas para violín solo; *F*: 1 de agosto de 2022, *OL*: Concierto inaugural. X Encuentro Internacional de Compositores. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Centro de Extensión Oriente; *Int*: David Núñez Áñez (violín).

_____. *TM: Fragmentos para Miguel* (2022) para ensamble y actriz; *F*: 28 de agosto de 2022, *OL*: X Encuentro Internacional de Compositores. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM); *Int*: Florencia Novoa, Javiera Lara (voces), Ensamble Taller de Música Contemporánea: Karina Fischer (flauta), Dante Burotto (clarinete), Gerardo Salazar, Joaquín López (percusión), Fernanda Ortega (piano), Miguel Ángel Muñoz (violín), Beatriz Lemus (violonchelo), Paola Muñoz (flauta Paetzold), Pablo Aranda (director), Carolina Sagredo (puesta en escena).

Arellano Armijo, José Miguel. *TM: Mandrágora* (2019) para dos oboes; *F*: 12 de abril de 2022, *OL*: Festival Internacional de Oboe, Asociación Cultural Mismar. Vía Facebook Live; *Int*: Dúo Sereno: José Luis Urquieta (oboe), Leonardo Cuevas Gallardo (oboe).

Arévalo Berríos, Alejandro. *TM: Acento azul* para electrónica, *F*: 24 de agosto de 2022, *OL*: Concierto acusmático de compositores chilenos. Gabinete de Electroacústica para la música de Arte (GEMA), Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Sala Isidora Zegers; *Int*: Obra acusmática.

Aurra Bastías, Martín. *TM: O magnum mysterium** (2013, rev: 2022) para coro mixto *a cappella*, *F*: 19 de abril de 2022, *OL*: XIX Encuentro de Música Sacra, Pontificia Universidad Católica de Chile. Templo

Mayor del Campus Oriente UC; *Int:* Coro de Cámara de Copiapó, Rodrigo Tapia (director); *F:* 20 de abril de 2022, *OL:* XIX Encuentro de Música Sacra, Pontificia Universidad Católica de Chile. Parroquia de la Anunciación, Providencia, Santiago; *Int:* Coro de Cámara de Copiapó, Rodrigo Tapia (director); *F:* 21 de abril de 2022, *OL:* XIX Encuentro de Música Sacra, Pontificia Universidad Católica de Chile. Sala Luksic, Campus San Joaquín UC; *Int:* Coro de Cámara de Copiapó, Rodrigo Tapia (director).

Bachmann Hernández, Katherine. *TM:* *Caos* (2008) para cuarteto de cuerdas; *F:* 7 de septiembre de 2022, *OL:* Lanzamiento del disco *Despliegues* del colectivo de compositoras de Valparaíso Resonancia Femenina, sello Aula Records, Universidad de Santiago. Auditorio de la Facultad de Administración y Economía, USACH; *Int:* Cuarteto Vila: Lucía Ocaranza (violín), María Fernanda Morris (violín), Daluz Sepúlveda (viola), Violeta Mura (violonchelo).

Barría Casanova, Jaime. *TM:* *Los molinos de Curaco* para orquesta de cuerdas (Arr. Tomás Parra), *F:* 23 de septiembre de 2022, *OL:* Concierto al aire libre, Plaza La Paz, sector Los Romeros, Concón; *Int:* Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director). *F:* 28 de septiembre de 2022, *OL:* Concierto de gala. Club Alemán, Valparaíso; *Int:* Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director). *F:* 29 de septiembre de 2022, *OL:* Concierto de gala. Palacio Vergara, Viña del Mar; *Int:* Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director). *F:* 30 de septiembre de 2022, *OL:* Concierto de gala. Palacio Rioja, Viña del Mar; *Int:* Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director).

Barrientos Hernández, Patricio. *TM:* *Panguipulli** (1996) para dúo de marimbas; *F:* 31 de agosto de 2022, *OL:* 1er Ciclo Alumni Música UC. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM); *Int:* Felipe Bravo Stocker (marimba), Joaquín López Zelaya (marimba).

Berchenko Acevedo, Sergio. *TM:* *Viento Este* para violín y violonchelo solistas y orquesta de cuerdas, *F:* 27 de mayo de 2022, *OL:* Palacio Rioja, Viña del Mar; *Int:* Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director); *Sol:* Ariel González (violín), Jesús Rodríguez (violonchelo).

_____. *TM:* *Niebla Los Molinos** (2021) para cuarteto de saxofones; *F:* 16 de agosto de 2022, *OL:* 58ª Temporada de Cámara. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Centro de Extensión Oriente; *Int:* Cuarteto de Saxofones Oriente: Alejandro Rivas (saxofón sorpano), David Sánchez (saxofón alto), Karem Ruiz (saxofón barítono), Miguel Villafruela (saxofón tenor, director).

_____. *TM:* *Tatio* (2009) para orquesta; *F:* 9 de septiembre de 2022; *OL:* IX Concierto de Temporada: “Chile: Unidos por nuestros campos, desiertos, mares y cordilleras”, Teatro Municipal de Antofagasta; *Int:* Orquesta Sinfónica de Antofagasta, Christian Baeza (director).

Brantmayer Espinosa, Tomás. *TM:* *Bautismo de fuego* (I. *Mi amor se quema a lo bonzo*, II. *La luz de tu calle*, III. *Hay un fuego negro adentro mío*, IV. *Combustión espontánea del pueblo de Chile*) para cuarteto de cuerdas, *F:* 30 de septiembre de 2022, *OL:* Concierto “Resonancias chilenas del siglo XXI”, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers; *Int:* Cuarteto Vila: Lucía Ocaranza (violín), María Fernanda Morris (violín), Daluz Sepúlveda (viola), Violeta Mura (violonchelo).

Bustamante, Manuel. *TM:* *Voces de un ayer**, concierto para oboe y orquesta; *F:* 26 de agosto de 2022; *OL:* VIII Concierto de Temporada, Teatro Municipal de Antofagasta; *Int:* Orquesta Sinfónica de Antofagasta, Sebastián Camaño (director invitado); *Sol:* José Luis Urquieta (oboe).

_____. *TM:* *Fragmentos de Rosario* (I. *Así quiero morir* [Allegro enérgico], II. *A Luis* [Andante], III. *Cueca* [Allegro]) para cuarteto de cuerdas, *F:* 30 de septiembre de 2022, *OL:* Concierto “Resonancias chilenas del siglo XXI”, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers; *Int:* Cuarteto Vila: Lucía Ocaranza (violín), María Fernanda Morris (violín), Daluz Sepúlveda (viola), Violeta Mura (violonchelo).

Cabrera Ridulfo, Marco. *TM:* *Pie Jesu** (2021) para coro mixto *a cappella*, *F:* 19 de abril de 2022, *OL:* XIX Encuentro de Música Sacra, Pontificia Universidad Católica de Chile. Templo Mayor del Campus Oriente UC; *Int:* Coro de Cámara de Copiapó, Rodrigo Tapia (director); *F:* 20 de abril de 2022, *OL:* XIX Encuentro de Música Sacra, Pontificia Universidad Católica de Chile. Parroquia de la Anunciación, Providencia, Santiago; *Int:* Coro de Cámara de Copiapó, Rodrigo Tapia (director);

F: 21 de abril de 2022, OL: XIX Encuentro de Música Sacra, Pontificia Universidad Católica de Chile. Sala Luksic, Campus San Joaquín UC; Int: Coro de Cámara de Copiapó, Rodrigo Tapia (director).

Candela Pavez, José Miguel. TM: *Aquí (a Iván Pequeño)* (2021) para electrónica, F: 20 de abril de 2022, OL: VII Festival de Música Electroacústica. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Centro de Extensión Oriente; Int: Obra acusmática.

Cantón Aguirre, Edgardo. TM: *Tus zonas prohibidas* (2010) para saxofón y electrónica, F: 20 de abril de 2022, OL: VII Festival de Música Electroacústica. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Centro de Extensión Oriente; Int: Miguel Villafruela (saxofón), medios electrónicos.

Cárdenas Vargas, Félix. TM: *Suite Aconcagua** para orquesta de cuerdas, F: 30 de julio de 2022, OL: Lanzamiento Biblioteca Digital. Palacio Rioja, Viña del Mar; Int: Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director).

Carvalho Pinto, Antonio. TM: *Viz** (2020) para electrónica, F: 21 de abril de 2022, OL: VII Festival de Música Electroacústica. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Centro de Extensión Oriente; Int: Obra acusmática.

_____. TM: *Elav** (2022) para clarinete bajo, F: 1 de agosto de 2022, OL: Concierto inaugural. X Encuentro Internacional de Compositores. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Centro de Extensión Oriente; Int: Dante Burotto (clarinete bajo).

_____. TM: *Arigis* para electrónica, F: 24 de agosto de 2022, OL: Concierto acusmático de compositores chilenos. Gabinete de Electroacústica para la música de Arte (GEMA), Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Sala Isidora Zegers; Int: Obra acusmática.

_____. TM: *Horas* para ensamble; F: 26 de septiembre de 2022, OL: XXII Festival Internacional de Música Contemporánea, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers; Int: Ensemble DMUS.

Castellanos Reyes, Rodrigo (México-Chile). TM: *Esferas* (2019) para electrónica, F: 22 de abril de 2022, OL: VII Festival de Música Electroacústica. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Centro de Extensión Oriente; Int: Obra acusmática.

Castillo Hidalgo, Mauricio. TM: *Iuppiter et voces...* para electrónica; F: 27 de septiembre de 2022, OL: XXII Festival Internacional de Música Contemporánea, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers; Int: GEMA, Medios electrónicos.

Céspedes, Patricio Isaías. TM: *Amazonas* para electrónica; F: 27 de septiembre de 2022, OL: XXII Festival Internacional de Música Contemporánea, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers; Int: GEMA, Obra acusmática.

Céspedes, Patricio Isaías y David Bustamante Fontecilla. TM: *Senbosis* (extracto): *Volthaus* para electrónica y puesta en escena, F: 24 de agosto de 2022, OL: Concierto acusmático de compositores chilenos. Gabinete de Electroacústica para la música de Arte (GEMA), Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Sala Isidora Zegers; Int: Celeste Sepúlveda, Natalia Riveros, Vesna Osiadacz (intérpretes danza), medios electrónicos.

Coloma Casaula, Eleonora. TM: *Who's the enemy? El tiempo no juega a mi favor II* para electrónica, F: 8 de junio de 2022, OL: Concierto GEMA: "Compositoras de América", Temporada Virtual del Departamento de Música, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, vía YouTube Música U. Chile; Int: Lorena Hurtado Escobar (coreografía).

_____. TM: *Una polilla atrapada en mi ventana* para clarinete solo, F: 7 de septiembre de 2022, OL: Concierto "Nuevas composiciones chilenas para clarinete y piano", Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers; Int: Javier Leone (clarinete).

_____. TM: *Hojas* para dos flautas; F: 29 de septiembre de 2022, OL: XXII Festival Internacional de Música Contemporánea, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers; Int: Dúo Movimiento Paralelo: Karina Fischer (flauta), Paola Muñoz (flauta).

Contreras Galindo, Javier. *TM: Cuatro cantos sureños* para voz y guitarra (I. *Arteria rota*, II. *Aire*, III. *Despierto*, IV. *Insomnio*), *F*: 15 de junio de 2022, *OL*: Concierto "Cantos de Latinoamérica". Temporada Virtual Departamento de Música, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, vía YouTube Música U. Chile; *Int*: Valeria Severino (soprano), Miguel Álvarez (guitarra). *F*: 23 de agosto de 2022, *OL*: 2do Seminario de Guitarra de la Universidad de Chile. Salón de Honor, Casa Central de la Universidad de Chile; *Int*: Valeria Severino (soprano), Miguel Álvarez (guitarra).

Contreras Hormazábal, Marcos. *TM: Mirando un espejo por detrás** (2019) para cuarteto de saxofones; *F*: 16 de agosto de 2022, *OL*: 58ª Temporada de Cámara. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Centro de Extensión Oriente; *Int*: Cuarteto de Saxofones Oriente: Alejandro Rivas (saxofón sorpano), David Sánchez (saxofón alto), Karem Ruiz (saxofón barítono), Miguel Villafruela (saxofón tenor, director).

Contreras Vázquez, Manuel. *TM: La furia del ermitaño, un teatro sonoro sobre la locura* (2020-2021) para dos cantantes y ensamble; *F*: 28 de agosto de 2022, *OL*: X Encuentro Internacional de Compositores. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM); *Int*: Florencia Novoa, Javiera Lara (voces), Ensamble Taller de Música Contemporánea: Karina Fischer (flauta), Dante Burotto (clarinete), Gerardo Salazar, Joaquín López (percusión), Fernanda Ortega (piano), Miguel Ángel Muñoz (violín), Beatriz Lemus (violonchelo), Paola Muñoz (flauta Paetzold), Pablo Aranda (director), Carolina Sagredo (puesta en escena).

Cruz Araya, Diego. *TM: I. Descendiendo de la familia, II. A la familia* para dúo de guitarras, *F*: 24 de agosto de 2022, *OL*: 2do Seminario de Guitarra de la Universidad de Chile. Salón de Honor, Casa Central de la Universidad de Chile; *Int*: Dúo Cruz & Souper: Diego Cruz (guitarra), Lorena Souper (guitarra).

Cumplido González, Alberto. *Cuarteto de cuerdas atemporal, a la memoria de Olivier Messiaen* (2000) (I. *Allegro*, II. *Adagio*, III. *Presto*); *F*: 26 y 27 de agosto de 2022, *OL*: Festival Internacional de Guitarra Entrecuerdas Valdivia 2022, Corporación Cultural Municipal Valdivia, Universidad San Sebastián. Casa Prochelle I, Valdivia; *Int*: Cuarteto de cuerdas Alzar: Carolina Ángel (violín 1), Felipe Saavedra (violín 2), Camilo Tapia (viola), Alan Comicheo (violonchelo).

Donoso Olavarría, Christian. *TM: Arcos* para cuarteto de cuerdas; *F*: 26 de septiembre de 2022, *OL*: XXII Festival Internacional de Música Contemporánea, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers; *Int*: Cuarteto Albatros.

Eisner Sagüés, Guillermo. *TM: Cambacué* para violonchelo; *F*: 28 de septiembre de 2022, *OL*: XXII Festival Internacional de Música Contemporánea, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers; *Int*: Paulina Mühle-Wiehoff (violonchelo).

Errázuriz Rodríguez, Sebastián. *TM: Geografía del desastre* (2010) para orquesta; *F*: 27 de abril de 2022, *OL*: Concierto "Reencuentro: de la ausencia a la celebración". Universidad de los Andes, Aula Magna Edificio Biblioteca; *Int*: Camerata Los Andes, Miguel Ángel Castro Reveco (director invitado).

_____. *TM: Cuarteto N° 1* (2002) para cuarteto de cuerdas; *F*: 26 y 27 de agosto de 2022, *OL*: Festival Internacional de Guitarra Entrecuerdas Valdivia 2022, Corporación Cultural Municipal Valdivia, Universidad San Sebastián. Casa Prochelle I, Valdivia; *Int*: Cuarteto de cuerdas Alzar: Carolina Ángel (violín 1), Felipe Saavedra (violín 2), Camilo Tapia (viola), Alan Comicheo (violonchelo).

Espíndola Sandoval, Marcelo. *TM: Cerro El Plomo, Apu Wanami** (2022) en memoria de Guillermo Rifo, para ensamble de percusión, *F*: 11 de julio de 2022, *OL*: Concierto Aniversario Grupo de Percusión UC: 50 años de tradición y patrimonio. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Centro de Extensión Oriente; *Int*: Grupo de Percusión UC (Matías Peñailillo, Joaquín López, Felipe Bravo, Sebastián Nahuelcoy, Marcial Pino), Sebastián Moya (bajo), César Vilca (director), Carlos Vera Pinto y Gonzalo Muga (invitados especiales).

Fernández Toro, Cristian. *TM: Ch'aska Ñawi** para clarinete y piano, *F*: 7 de septiembre de 2022, *OL*: Concierto "Nuevas composiciones chilenas para clarinete y piano", Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers; *Int*: Javier Leone (clarinete), Llinos Martí (piano).

Ferrari Gutiérrez, Andrés. *TM: Optikalis 04** para electrónica y animación, *F*: 24 de agosto de 2022, *OL*: Concierto acústico de compositores chilenos. Gabinete de Electroacústica para la música de Arte (GEMA), Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Sala Isidora Zegers; *Int*: Obra audiovisual.

Filinich Orozco, Renzo (Perú-Chile). *TM: Metasistema 1- Homenaje a Roland Kayn** (2021) para electrónica, *F:* 22 de abril de 2022, *OL:* VII Festival de Música Electroacústica. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Centro de Extensión Oriente; *Int:* Obra acusmática.

García Arancibia, Fernando. *TM: Horizontes posibles* (2012) para dos oboes; *F:* 12 de abril de 2022, *OL:* Festival Internacional de Oboe, Asociación Cultural Mismar. Vía Facebook Live; *Int:* Dúo Sereno: José Luis Urquieta (oboe), Leonardo Cuevas Gallardo (oboe).

Glasinovic Duhalde, Karina. *TM: Jardín japonés* para piano solo, *F:* 7 de septiembre de 2022, *OL:* Concierto “Nuevas composiciones chilenas para clarinete y piano”, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers; *Int:* Llinos Martí Acuña (piano).

González G., Andrés. *TM: Cuando las pulgas abandonan el cadáver* (2021) para clarinete bajo, violonchelo y electrónica; *F:* 27 de septiembre de 2022, *OL:* XXII Festival Internacional de Música Contemporánea, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers; *Int:* GEMA, Medios electrónicos.

Heinlein Funcke, Federico. *TM: Tripartita* (1968) para quinteto de maderas (I. *Motus*, II. *Somnia*, III. *Aer*), *F:* 1 de junio de 2022, *OL:* Concierto “Quinteto Sinfónico: Música del siglo XX”, Temporada Virtual del Departamento de Música, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, vía YouTube Música U. Chile; *Int:* Efraín Vidal (fagot y contrafagot), Rodrigo Herrera (oboe y corno inglés), Alejandro Ortiz (clarinete), Carmen Almarza (flauta), Ricardo Aguilera (corno francés).

Herrera Muñoz, Rodrigo. *TM: Serenata N°3* para orquesta de cuerdas; *F:* 30 de septiembre de 2022, *OL:* Concierto “Entre arcos”, Teatro Regional Cervantes, Valdivia; *Int:* Orquesta de Cámara de Valdivia, Nicolas Rauss (director).

Hirth Thayer, Christian. *TM: Visiones de abril* (2013) para ensamble de percusión, arr: Marcelo Espíndola; *F:* 11 de julio de 2022, *OL:* Concierto Aniversario Grupo de Percusión UC: 50 años de tradición y patrimonio. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Centro de Extensión Oriente; *Int:* Grupo de Percusión UC (Matías Peñailillo, Joaquín López, Felipe Bravo, Sebastián Nahuelcoy, Marcial Pino), Sebastián Moya (bajo), César Vilca (director), Carlos Vera Pinto y Gonzalo Muga (invitados especiales).

Holmes Díaz, Bryan. *TM: AlteridadE* (2021) para electrónica, *F:* 22 de abril de 2022, *OL:* VII Festival de Música Electroacústica. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Centro de Extensión Oriente; *Int:* Obra acusmática.

Jara Martínez, Víctor. *TM: Plegaria de un labrador* (1968) Arr. para orquesta; *F:* 9 de septiembre de 2022; *OL:* IX Concierto de Temporada: “Chile: Unidos por nuestros campos, desiertos, mares y cordilleras”, Teatro Municipal de Antofagasta; *Int:* Orquesta Sinfónica de Antofagasta, Christian Baeza (director).

Junge Eskuche, Wilfried. *TM: Quinteto 88* (1988) para quinteto de vientos (I. *Allegro*, II. *Adagietto*, III. *Presto*), *F:* 1 de junio de 2022, *OL:* Concierto “Quinteto Sinfónico: Música del siglo XX”, Temporada Virtual del Departamento de Música, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, vía YouTube Música U. Chile; *Int:* Efraín Vidal (fagot y contrafagot), Rodrigo Herrera (oboe y corno inglés), Alejandro Ortiz (clarinete), Carmen Almarza (flauta), Ricardo Aguilera (corno francés).

Kliwadenko Mouat, Nicolás. *TM: Sistema* (4)* (2019) para guitarra eléctrica, arco de contrabajo y electrónica en tiempo real, *F:* 20 de abril de 2022, *OL:* VII Festival de Música Electroacústica. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Centro de Extensión Oriente; *Int:* Diego Castro Magas (guitarra eléctrica), medios electrónicos.

Koljatic Silva, Tomás. *TM: Praeludium** (2021) para violín y electrónica, *F:* 21 de abril de 2022, *OL:* VII Festival de Música Electroacústica. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Centro de Extensión Oriente; *Int:* Alejandro Domínguez (violín), medios electrónicos.

Lefever Chatterton, Tomás. *TM: Cuarteto n° 3* (1979) para cuerdas; *F:* 27 de septiembre de 2022, *OL:* XXII Festival Internacional de Música Contemporánea, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers; *Int:* Ensamble Fractura.

Leng Haygus, Alfonso. *TM: Andante para cuerdas* (1905) para orquesta de cuerdas; *F:* 17 de agosto de 2022, *OL:* Temporada USACH 2022. Catedral de Santiago; *Int:* Orquesta Clásica USACH, David del Pino Klinge (director).

_____. *TM: Preludio N° 2* (1905-1906) para orquesta; *F:* 20 de agosto de 2022, *OL:* Concierto de Temporada, Teatro Universidad de Chile; *Int:* Orquesta Sinfónica Nacional de Chile, Francisco Rettig (director).

_____. *TM: Dolora I* de las *Cinco doloras* (1914) para piano (Arr. Para guitarra y órgano); *F:* 13 de septiembre de 2022, *OL:* Concierto *Dum Aurora Finem Davet*, 58ª Temporada de Conciertos Música UC. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Centro de Extensión Oriente; *Int:* Luis Orlandini Robert (guitarra), Alejandro Reyes van Eweyk (órgano). *F:* 14 de septiembre de 2022, *OL:* Concierto *Dum Aurora Finem Davet*, 58ª Temporada de Conciertos Música UC. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM); *Int:* Luis Orlandini Robert (guitarra), Alejandro Reyes van Eweyk (órgano).

Mackenna Subercaseaux, Carmela. *TM: Trío* (1936) para violín, viola y violonchelo (I. *Allegro*, II. *Langsam [expressivo]*, III. *Vivo avec grace*, IV. *Insomnio*), *F:* 4 de julio de 2022, *OL:* Concierto “Mujer, fuerza creadora y musa inspiradora en la música”. Temporada Virtual Departamento de Música, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, vía YouTube Música U. Chile; *Int:* María Fernanda Prieto Martínez (violín), Carola Fredes Henríquez (viola), Roberto Becerra (violonchelo).

Manns de Foillot, Patricio. *TM: El andariago* (1966), *Medianoche* (1998), *El cautivo de Til-Til* (1966) Arr. para voz y orquesta; *F:* 9 de septiembre de 2022; *OL:* IX Concierto de Temporada: “Chile: Unidos por nuestros campos, desiertos, mares y cordilleras”, Teatro Municipal de Antofagasta; *Int:* Orquesta Sinfónica de Antofagasta, Christian Baeza (director); *Sol:* Freddy Castillo (voz).

Maupoint Álvarez, Andrés. *TM: Der Schmetterling* para violín solo, comisionada por David Núñez Áñez para formar la obra *Jiwasa*, 15 miniaturas para violín solo; *F:* 1 de agosto de 2022, *OL:* Concierto inaugural. X Encuentro Internacional de Compositores. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Centro de Extensión Oriente; *Int:* David Núñez Áñez (violín).

Martín Vidal, Paloma Nicole. *TM: Data* para violín solo, comisionada por David Núñez Áñez para formar la obra *Jiwasa*, 15 miniaturas para violín solo; *F:* 1 de agosto de 2022, *OL:* Concierto inaugural. X Encuentro Internacional de Compositores. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Centro de Extensión Oriente; *Int:* David Núñez Áñez (violín).

Martínez Ulloa, Jorge. *TM: Improvización* para ensamble de medios electrónicos; *F:* 27 de septiembre de 2022, *OL:* XXII Festival Internacional de Música Contemporánea, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers; *Int:* GEMA, Medios electrónicos.

Matamoros Figueroa, Ximena. *TM: Balada de las montañas* (2016) para guitarra, *F:* 24 de agosto de 2022, *OL:* 2do Seminario de Guitarra de la Universidad de Chile. Salón de Honor, Casa Central de la Universidad de Chile; *Int:* Ximena Matamoros Figueroa (guitarra).

_____. *TM: Mixturas* (2021) para guitarra, *F:* 4 de mayo de 2022, *OL:* II Ciclo de Guitarra Clásica de la Fundación Guitarra Viva Ernesto Quezada Bouey, Teatro Aula Magna USACH; *Int:* Miguel Álvarez (guitarra). *F:* 24 de agosto de 2022, *OL:* 2º Seminario de Guitarra de la Universidad de Chile. Salón de Honor, Casa Central de la Universidad de Chile; *Int:* Ximena Matamoros Figueroa (guitarra). *F:* 27 de septiembre de 2022, *OL:* XXII Festival Internacional de Música Contemporánea, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers; *Int:* Ximena Matamoros Figueroa (guitarra).

Miller Ilabaca, Tamara. *TM: La triste* (2019) para dos oboes; *F:* 12 de abril de 2022, *OL:* Festival Internacional de Oboe, Asociación Cultural Mismar. Vía Facebook Live; *Int:* Dúo Sereno: José Luis Urquieta (oboe), Leonardo Cuevas Gallardo (oboe).

_____. *TM: Bajo la alborada, una voz...* (2015) para orquesta de flautas; *F:* 28 de septiembre de 2022, *OL:* XXII Festival Internacional de Música Contemporánea, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers; *Int:* Orquesta de Flautas Illawara.

Mora López, Mario. *TM: CL-E* (2018) para clarinete y electrónica, *F:* 22 de abril de 2022, *OL:* VII Festival de Música Electroacústica. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Centro de Extensión Oriente; *Int:* Dante Burotto (clarinete), medios electrónicos.

_____. *TM: Unión VI* para guitarra y corno; *F: 29* de septiembre de 2022, *OL: XXII Festival Internacional de Música Contemporánea*, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers; *Int: Luis Orlandini* (guitarra), Edward Brown (corno).

Morales-Ossio, Cristian. *TM: Woodness** (2022) para ensamble de percusión, *F: 24* de junio de 2022, *OL: Concierto "Drumming Grupo de Percussão"*. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Centro de Extensión Oriente; *Int: Drumming Grupo de Percussão* (Miquel Bernat, Daniel Araujo, João Miguel Braga Simões, Jorge Pereira).

Muñoz Ramírez, Lucas. *TM: Resonancia* (2021) para cuarteto de cuerdas; *F: 28* de septiembre de 2022, *OL: XXII Festival Internacional de Música Contemporánea*, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers; *Int: Constanza Álvarez* (violín), Martín Mancilla (violín), Javiera González (viola), Camilo Cerda (violonchelo).

Newen González, Diego. *TM: falso negativo, conjunción* para flauta, clarinete, violín y violonchelo; *F: 27* de septiembre de 2022, *OL: XXII Festival Internacional de Música Contemporánea*, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers; *Int: Antonia Martínez* (flauta), Arlette Camino (clarinete), Constanza Álvarez (violín), Carolina Flores (violonchelo).

Olivares, Cristián. *TM: Rapsodia chilenera** para clarinete solo; *F: 31* de agosto de 2022, *OL: Primer Ciclo Alumni Música UC*. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM); *Int: Nicolás Guerrero* (clarinete).

Orrego-Salas, Juan. *TM: Mobili* (1967) para viola y piano, *F: 7* de junio de 2022, *OL: Concierto "Música sudamericana, edición viola y piano"*, 58ª Temporada de Cámara del Instituto de Música, Pontificia Universidad Católica de Chile, Centro de Extensión Oriente; *Int: Georgina Rossi* (viola), Silvie Cheng (piano). *F: 8* de junio de 2022, *OL: Concierto "Música sudamericana, edición viola y piano"*, 58ª Temporada de Cámara del Instituto de Música, Pontificia Universidad Católica de Chile, Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM); *Int: Georgina Rossi* (viola), Silvie Cheng (piano).

Padilla Valenzuela, Eduardo. *TM: El match del siglo* para orquesta de flautas; *F: 28* de septiembre de 2022, *OL: XXII Festival Internacional de Música Contemporánea*, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers; *Int: Orquesta de Flautas Illawara*.

Parra Sandoval, Violeta. *TM: Anticueca N°4* (1957) para guitarra, *F: 4* de mayo de 2022, *OL: II Ciclo de Guitarra Clásica de la Fundación Guitarra Viva Ernesto Quezada Bouey*, Teatro Aula Magna USACH; *Int: Nicolás Acevedo* (guitarra).

_____. *TM: Tema libre N°1* (1957) para guitarra, *F: 4* de mayo de 2022, *OL: II Ciclo de Guitarra Clásica de la Fundación Guitarra Viva Ernesto Quezada Bouey*, Teatro Aula Magna USACH; *Int: Nicolás Acevedo* (guitarra).

_____. *TM: Travesuras* para guitarra, *F: 4* de mayo de 2022, *OL: II Ciclo de Guitarra Clásica de la Fundación Guitarra Viva Ernesto Quezada Bouey*, Teatro Aula Magna USACH; *Int: Nicolás Acevedo* (guitarra).

_____. *TM: Música de Violeta Parra* (Arr. para orquesta de cuerdas), *F: 29* de mayo de 2022, *OL: Día del Patrimonio*, Palacio Presidencial de Viña del Mar; *Int: Orquesta Marga Marga*, Luis José Recart (director). *F: 14* de junio de 2022, *OL: Intervención artística. Concierto CESFAM Miraflores*, Viña del Mar; *Int: Orquesta Marga Marga*, Luis José Recart (director). *F: 23* de junio de 2022, *OL: Intervención artística. Concierto CESFAM Limache Viejo*; *Int: Orquesta Marga Marga*, Luis José Recart (director). *F: 28* de junio de 2022, *OL: Concierto Fundación Las Rosas, Ventana Alto*; *Int: Orquesta Marga Marga*, Luis José Recart (director). *F: 29* de junio de 2022, *OL: Concierto en la Escuela Blas Cuevas, Valparaíso*; *Int: Orquesta Marga Marga*, Luis José Recart (director).

_____. *TM: Volver a los diecisiete* (1964-1965) para conjunto de instrumentos de plectro, *F: 17* de agosto de 2022, *OL: Concierto "Música de plectro de Chile para el mundo"*, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers; *Int: Plectrum Australis: Linkoyan Llancaleo Bustos* (bandurria), Felipe Oyarce Andrade (bandurria tenor), Manuel Ramírez Gutiérrez (bandurria tenor), Felipe Vidal Fernández (guitarra), Emiliano Yáñez Alborno (guitarra contrabajo), Patricio Toledo-Creus (bandurria, director).

Peña Jiménez, Alevi. *TM: Emblema XVII* para violín solo, comisionada por David Núñez Áñez para formar la obra *Jiwasa*, 15 miniaturas para violín solo; *F: 1* de agosto de 2022, *OL: Concierto inaugural. X Encuentro Internacional de Compositores. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Centro de Extensión Oriente; Int: David Núñez Áñez (violín).*

Pepi-Alos, Jorge. *TM: Momentos de silencio* (2018) para flauta baja y flauta Paetzold, *F: 1* de agosto de 2022, *OL: Concierto inaugural. X Encuentro Internacional de Compositores. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Centro de Extensión Oriente; Int: Dúo Movimiento Paralelo: Karina Fischer (flauta baja), Paola Muñoz (flauta Paetzold).*

Pérez Llaiquel, Claudio. *TM: Camino vecinal* para trombón, violín y piano, *F: 4* de junio de 2022, *OL: Examen de título de Pablo James Reinoso, Interpretación musical, mención trombón, Temporada Virtual del Departamento de Música, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, vía YouTube Música U. Chile; Int: Pablo James Reinoso (trombón), Catalina Basáez (violín), Jorge Bugueño (piano).*

Pinto d'Aguiar Montt, Felipe. *TM: Wünelfe* para ensamble de guitarras; *F: 29* de septiembre de 2022, *OL: XXII Festival Internacional de Música Contemporánea, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers; Int: Consort Guitarrístico de Chile.*

Quinteros Saavedra, Juan Manuel. *TM: Cuatro canciones con Pizarnik* para canto y piano; *F: 28* de septiembre de 2022, *OL: XXII Festival Internacional de Música Contemporánea, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers; Int: Claudia Godoy Piña (mezzosoprano), Eun Seong (piano).*

Rañilao Elizondo, Francisco. *TM: Fuerzas naturales* para ensamble; *F: 29* de septiembre de 2022, *OL: XXII Festival Internacional de Música Contemporánea, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers; Int: Compañía de Música Contemporánea.*

Restucci Silva, Antonio. *TM: Sol de otoño* para conjunto de instrumentos de plectro, *F: 17* de agosto de 2022, *OL: Concierto "Música de plectro de Chile para el mundo", Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers; Int: Plectrum Australis: Linkoyan Llancaleo Bustos (bandurria), Felipe Oyarce Andrade (bandurria tenor), Manuel Ramírez Gutiérrez (bandurria tenor), Felipe Vidal Fernández (guitarra), Emiliano Yáñez Albornoz (guitarra contrabajo), Patricio Toledo-Creus (bandurria, director).*

Rifo Suárez, Guillermo. *TM: Invenciones* (1971) para ensamble de percusión, *F: 11* de julio de 2022, *OL: Concierto Aniversario Grupo de Percusión UC: 50 años de tradición y patrimonio. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Centro de Extensión Oriente; Int: Grupo de Percusión UC (Matías Peñailillo, Joaquín López, Felipe Bravo, Sebastián Nahuelcoy, Marcial Pino), Sebastián Moya (bajo), César Vilca (director), Carlos Vera Pinto y Gonzalo Muga (invitados especiales).*

_____. *TM: Suite cuequera* (1976) para ensamble de percusión, arr: Carlos Vera Pinto; *F: 11* de julio de 2022, *OL: Concierto Aniversario Grupo de Percusión UC: 50 años de tradición y patrimonio. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Centro de Extensión Oriente; Int: Grupo de Percusión UC (Matías Peñailillo, Joaquín López, Felipe Bravo, Sebastián Nahuelcoy, Marcial Pino), Sebastián Moya (bajo), César Vilca (director), Carlos Vera Pinto y Gonzalo Muga (invitados especiales).*

_____. *TM: Visiones infantiles* (1981) para ensamble de percusión, *F: 11* de julio de 2022, *OL: Concierto Aniversario Grupo de Percusión UC: 50 años de tradición y patrimonio. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Centro de Extensión Oriente; Int: Grupo de Percusión UC (Matías Peñailillo, Joaquín López, Felipe Bravo, Sebastián Nahuelcoy, Marcial Pino), Sebastián Moya (bajo), César Vilca (director), Carlos Vera Pinto y Gonzalo Muga (invitados especiales).*

_____. *TM: El reencuentro* (1999) para ensamble de percusión, *F: 11* de julio de 2022, *OL: Concierto Aniversario Grupo de Percusión UC: 50 años de tradición y patrimonio. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Centro de Extensión Oriente; Int: Grupo de Percusión UC (Matías Peñailillo, Joaquín López, Felipe Bravo, Sebastián Nahuelcoy, Marcial Pino), Sebastián Moya (bajo), César Vilca (director), Carlos Vera Pinto y Gonzalo Muga (invitados especiales).*

_____. *TM: Cerro Barón* (2008) para ensamble de percusión, arr: Carlos Vera Pinto*; *F: 11* de julio de 2022, *OL: Concierto Aniversario Grupo de Percusión UC: 50 años de tradición y patrimonio. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Centro de Extensión Oriente; Int: Grupo de Percusión UC (Matías Peñailillo, Joaquín López, Felipe Bravo, Sebastián Nahuelcoy, Marcial Pino), Sebastián Moya (bajo), César Vilca (director), Carlos Vera Pinto y Gonzalo Muga (invitados especiales).*

_____. *TM: La búsqueda* (2013) para ensamble de percusión, *F:* 11 de julio de 2022, *OL:* Concierto Aniversario Grupo de Percusión UC: 50 años de tradición y patrimonio. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Centro de Extensión Oriente; *Int:* Grupo de Percusión UC (Matías Peñailillo, Joaquín López, Felipe Bravo, Sebastián Nahuelcoy, Marcial Pino), Sebastián Moya (bajo), César Vilca (director), Carlos Vera Pinto y Gonzalo Muga (invitados especiales).

_____. *TM: Suite de música folclórica* para orquesta; *F:* 9 de septiembre de 2022; *OL:* IX Concierto de Temporada: "Chile: Unidos por nuestros campos, desiertos, mares y cordilleras", Teatro Municipal de Antofagasta; *Int:* Orquesta Sinfónica de Antofagasta, Christian Baeza (director).

_____. *TM: Épsilon* (2015) para dos oboes; *F:* 12 de abril de 2022, *OL:* Festival Internacional de Oboe, Asociación Cultural Mismar. Vía Facebook Live; *Int:* Dúo Sereno: José Luis Urquieta (oboe), Leonardo Cuevas Gallardo (oboe).

Rojas-Zegers, Jorge. *Alleluia* para tres voces femeninas, *F:* 3 de junio de 2022, *OL:* Culto de Pentecostés, Iglesia Evangélica Luterana "El Redentor", Providencia, *Int:* Coro "Dietrich Bonhoeffer", Silvia Sandoval Salas (directora).

Salinas Álvarez, Horacio y Patricio Manns de Foillot. *TM: Palimpsesto* para voz y orquesta (Arr. Alejandra Rivas); *F:* 10 de septiembre de 2022, *OL:* VII Concierto de vigilia de la memoria, en homenaje a las víctimas de la dictadura militar. Teatro Aula Magna USACH; *Int:* Coro de la Memoria Nacional, Martín Aurra (director), Orquesta de la Memoria Nacional, Sebastián Camaño Saavedra (director). *Sol:* Martín Aurra (voz), Alfredo Castro (relatos).

Salinas Ramírez, Felipe. *TM: Tonadita santiaguina* (2018) para cuarteto de saxofones; *F:* 16 de agosto de 2022, *OL:* 58ª Temporada de Cámara. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Centro de Extensión Oriente; *Int:* Cuarteto de Saxofones Oriente: Alejandro Rivas (saxofón soprano), David Sánchez (saxofón alto), Karem Ruiz (saxofón barítono), Miguel Villafruela (saxofón tenor, director).

Salvo Palominos, Ignacio. *TM: SCP-106* para electrónica, *F:* 24 de agosto de 2022, *OL:* Concierto acusmático de compositores chilenos. Gabinete de Electroacústica para la música de Arte (GEMA), Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Sala Isidora Zegers; *Int:* Obra acusmática.

Sánchez Dittborn, Juan Antonio. *TM: Sur y Este* de los *Cuatro caminos* (2007) para dúo de guitarras, *F:* 25 de agosto de 2022, *OL:* 2º Seminario de Guitarra de la Universidad de Chile. Salón de Honor, Casa Central de la Universidad de Chile; *Int:* Dúo Orellana & Orlandini: Romilio Orellana (guitarra), Luis Orlandini (guitarra).

Sandoval Murgan, Aina. *TM: Breve aviarío del fin del mundo** para clarinete y piano, *F:* 7 de septiembre de 2022, *OL:* Concierto "Nuevas composiciones chilenas para clarinete y piano", Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers; *Int:* Javier Leone (clarinete), Llinos Martí Acuña (piano).

Santa María, Rodrigo. *TM: Elegía de un pampino* para conjunto de instrumentos de plectro, *F:* 17 de agosto de 2022, *OL:* Concierto "Música de plectro de Chile para el mundo", Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers; *Int:* Plectrum Australis: Linkoyan Llancaleo Bustos (bandurria), Felipe Oyarce Andrade (bandurria tenor), Manuel Ramírez Gutiérrez (bandurria tenor), Felipe Vidal Fernández (guitarra), Emiliano Yáñez Albornoz (guitarra contrabajo), Patricio Toledo-Creus (bandurria, director).

Sepúlveda Maira, María Luisa. *TM: El afilador* (1929) para piano, de los *Dos trozos para piano*; *F:* 24 de agosto de 2022, *OL:* Primer Ciclo Alumni Música UC. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Centro Cultural Lo Prado; *Int:* Rosa Vergara Marshall (piano).

Serrano Reyes, María Cecilia. *TM: Litost* para electrónica, *F:* 8 de junio de 2022, *OL:* Concierto GEMA: "Compositoras de América", Temporada Virtual del Departamento de Música, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, vía YouTube Música U. Chile; *Int:* Obra acusmática.

Silva Ponce, René. *TM: Sulpayki Amauta (Gracias maestro)* (2014, rev.) para clarinete y piano, *F:* 7 de septiembre de 2022, *OL:* Concierto "Nuevas composiciones chilenas para clarinete y piano", Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers; *Int:* Javier Leone (clarinete), Llinos Martí Acuña (piano).

Silva Vega, Carlos. *TM: Entorno II* para saxofón y pista, *F:* 22 de junio de 2022, *OL:* Concierto “Saxofones en el espacio sonoro”. Temporada virtual del Departamento de Música, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, vía YouTube Música U. Chile; *Int:* Miguel Villafruela (saxofón).

Solovera Roje, Aliocha. *TM: Dum aurora finem daret** (2022) para guitarra y órgano positivo; *F:* 13 de septiembre de 2022, *OL:* Concierto “Dum Aurora Finem Daret”, 58ª Temporada de Conciertos Música UC. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Centro de Extensión Oriente; *Int:* Luis Orlandini Robert (guitarra), Alejandro Reyes van Eweyk (órgano positivo). *F:* 14 de septiembre de 2022, *OL:* Concierto “Dum Aurora Finem Daret”, 58ª Temporada de Conciertos Música UC. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM); *Int:* Luis Orlandini Robert (guitarra), Alejandro Reyes van Eweyk (órgano positivo).

_____. *TM: Solo para un diálogo. Concierto para flauta y ensemble* (2019); *F:* 26 de septiembre de 2022, *OL:* XXII Festival Internacional de Música Contemporánea, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers; *Int:* Ensemble DMUS.

Soro Barriga, Enrique. *TM: Sexteto Lautaro* (ca. 1941) para flauta, oboe, clarinete, fagot, corno y piano; *F:* 7 de abril de 2022, *OL:* Lanzamiento del disco *Enrique Soro: El último de los románticos*, sello Aula Records, Teatro Aula Magna USACH; *Int:* Svetlana Kotova (piano), Quinteto de Vientos USACH: Diego Vieytes (flauta), Diego Augusto (oboe), Pablo Valdés (clarinete), Alejandro Vera (fagot), Sebastián Villegas (corno).

_____. *TM: Tres aires chilenos* (1942) para orquesta (I. *Allegro ma non troppo*, II. *Moderato-allegro-moderato*, III. *Allegro moderato*); *F:* 9 de septiembre de 2022; *OL:* IX Concierto de Temporada: “Chile: Unidos por nuestros campos, desiertos, mares y cordilleras”, Teatro Municipal de Antofagasta; *Int:* Orquesta Sinfónica de Antofagasta, Christian Baeza (director).

_____. *TM: Suite para orquesta de arcos* (1902-1905) para orquesta de cuerdas (I. *Sarabanda*, II. *Melodía*, III. *Danza fantástica*); *F:* 30 de septiembre de 2022, *OL:* Concierto “Entre arcos”, Teatro Regional Cervantes, Valdivia; *Int:* Orquesta de Cámara de Valdivia, Nicolas Rauss (director).

Stuardo Concha, Marcos. *TM: Preludio oboístico* (2019) para dos oboes; *F:* 12 de abril de 2022, *OL:* Festival Internacional de Oboe, Asociación Cultural Mismar. Vía Facebook Live; *Int:* Dúo Sereno: José Luis Urquieta (oboe), Leonardo Cuevas Gallardo (oboe).

_____. *TM: Oboes* para dos oboes; *F:* 12 de abril de 2022, *OL:* Festival Internacional de Oboe, Asociación Cultural Mismar. Vía Facebook Live; *Int:* Dúo Sereno: José Luis Urquieta (oboe), Leonardo Cuevas Gallardo (oboe).

Tapia Bruno, Iván Manuel. *TM: Tempus** (2022) para coro mixto *a cappella*, *F:* 19 de abril de 2022, *OL:* XIX Encuentro de Música Sacra, Pontificia Universidad Católica de Chile. Templo Mayor del Campus Oriente UC; *Int:* Coro de Cámara de Copiapó, Rodrigo Tapia (director); *F:* 20 de abril de 2022, *OL:* XIX Encuentro de Música Sacra, Pontificia Universidad Católica de Chile. Parroquia de la Anunciación, Providencia, Santiago; *Int:* Coro de Cámara de Copiapó, Rodrigo Tapia (director); *F:* 21 de abril de 2022, *OL:* XIX Encuentro de Música Sacra, Pontificia Universidad Católica de Chile. Sala Luksic, Campus San Joaquín UC; *Int:* Coro de Cámara de Copiapó, Rodrigo Tapia (director).

Torres Deza, Elmerston. *TM: Tonada de la itinerante* para conjunto de instrumentos de plectro, *F:* 17 de agosto de 2022, *OL:* Concierto “Música de plectro de Chile para el mundo”, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers; *Int:* Plectrum Australis: Linkoyan Llancaleo Bustos (bandurria), Felipe Oyarce Andrade (bandurria tenor), Manuel Ramírez Gutiérrez (bandurria tenor), Felipe Vidal Fernández (guitarra), Emiliano Yáñez Alborno (guitarra contrabajo), Patricio Toledo-Creus (bandurria, director).

Torres Vergara, Julio. *TM: Fragmentos para ensemble**, *F:* 29 de septiembre de 2022, *OL:* XXII Festival Internacional de Música Contemporánea, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers; *Int:* Compañía de Música Contemporánea.

Urrutia Blondel, Jorge. *TM: Pastoral de Alhué* (1937) para pequeña orquesta, *F:* 23 de junio de 2022, *OL:* Concierto día del Sagrado Corazón UC. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica

de Chile. Salón Fresno, Centro de Extensión UC; *Int:* Orquesta de Cámara UC, Míka Eichenholz (director invitado).

Valle Martínez, Valeria. *TM:* *Sortilegio* para violonchelo solo, *F:* 28 de abril de 2022, *OL:* Examen de título Blanca Ángel Jiménez, Interpretación Musical mención violoncello, Temporada Virtual del Departamento de Música, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, vía YouTube Música U. Chile; *Int:* Blanca Ángel Jiménez (violonchelo).

_____. *TM:* *Cristales en el mar* para violín solo; *F:* 28 de septiembre de 2022, *OL:* XXII Festival Internacional de Música Contemporánea, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers; *Int:* Elías Allendes Osses (violín).

Valle Martínez, Valeria y Fernanda Carrasco Cuevas. *TM:* *Track 11* para electrónica, *F:* 24 de agosto de 2022, *OL:* Concierto acusmático de compositores chilenos. Gabinete de Electroacústica para la música de Arte (GEMA), Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Sala Isidora Zegers; *Int:* Obra acusmática.

Vargas Wallis, Darwin. *TM:* *Quinteto N°1* (1968) para ensamble de vientos (I. *Liviano*, II. *Lento*, III. *Diáfano*), *F:* 1 de junio de 2022, *OL:* Concierto "Quinteto Sinfónico: Música del siglo XX", Temporada Virtual del Departamento de Música, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, vía YouTube Música U. Chile; *Int:* Efraín Vidal (fagot y contrafagot), Rodrigo Herrera (oboe y corno inglés), Alejandro Ortiz (clarinete), Carmen Almarza (flauta), Ricardo Aguilera (corno francés).

Veas Rodríguez, Manuel. *TM:* *La Reina del Tamarugal* (1985) Arr. para orquesta; *F:* 9 de septiembre de 2022; *OL:* IX Concierto de Temporada: "Chile: Unidos por nuestros campos, desiertos, mares y cordilleras", Teatro Municipal de Antofagasta; *Int:* Orquesta Sinfónica de Antofagasta, Christian Baeza (director).

Vergara, Constanza. *TM:* *Celeridad* para piano; *F:* 27 de septiembre de 2022, *OL:* XXII Festival Internacional de Música Contemporánea, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers; *Int:* Anahí Torres (piano).

Vila Castro, Cirilo. *TM:* *Villancico para una Navidad de pájaros* (1996) para flauta piccolo sola; *F:* 31 de agosto de 2022, *OL:* 1er Ciclo Alumni Música UC. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM); *Int:* Fernanda Baeza (flauta piccolo).

Fe de erratas, Cuadro Sinóptico del número 237, enero-junio 2022.

En la página 248, en las entradas "Adasme Campos, Emilio" y "Alarcón Muñoz, Felipe", dice "Pontificia Universidad Católica de Chile". Debe decir "Pontificia Universidad Católica de Valparaíso".

En la página 249, en la entrada "Ávalos Tagle, Rodrigo", dice "Pontificia Universidad Católica de Chile". Debe decir "Pontificia Universidad Católica de Valparaíso".

En la página 250, en las entradas "Carroza, Diego" y "Díaz Cerda, Daniel", dice "Pontificia Universidad Católica de Chile". Debe decir "Pontificia Universidad Católica de Valparaíso".

En la página 251, en la entrada "Guzmán Cid, Francisco", dice "Pontificia Universidad Católica de Chile". Debe decir "Pontificia Universidad Católica de Valparaíso".

En la página 252, en las entradas "Leal Gómez, Camila", Merlet Loyola, Claudio y Renzo Torti-Forno" y Muñoz Farida, Graciela", dice "Pontificia Universidad Católica de Chile". Debe decir "Pontificia Universidad Católica de Valparaíso".