

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 LXXVII

Santiago de Chile, Enero-Junio, 2023

Nº 239

---

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

DECANO FACULTAD DE ARTES  
FERNANDO CARRASCO PANTOJA

DIRECTOR DEPARTAMENTO DE MÚSICA  
ROLANDO CORI TRAVERSO

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

# REVISTA MUSICAL CHILENA

## PRICE LIST

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

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

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



**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*

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

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

CARMEN PEÑA FUENZALIDA, Investigadora independiente, Chile.

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

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

*Colaboran en este número*

(en orden de aparición)

RUBÉN LÓPEZ CANO, Escola Superior de Música de Catalunya, España.

JAVIER RODRÍGUEZ AEDO, Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras,  
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile.

IGNACIO RAMOS RODILLO, Centro de Investigación en Artes y Humanidades,  
Facultad de Artes, Universidad Mayor, Chile.

KAREN DONOSO FRITZ, Universidad de Santiago de Chile, Chile.

TIZIANA PALMIERO, Universidad de Tarapacá, Chile.

JEAN FRANCO DAPONTE, Universidad de Tarapacá, Chile.

ALBERTO DÍAZ ARAYA, Universidad de Tarapacá, Chile.

LORENA VALDEBENITO CARRASCO, Instituto de Música,  
Universidad Alberto Hurtado, Chile.

MAURICIO CARRASCO, Investigador Independiente, Director Artístico CRI  
création recherche interdisciplinarité, Suiza.

ANDRÉS NÚÑEZ MORA, Universidad Metropolitana de Ciencias  
de la Educación, Chile.

JUAN PABLO MORENO, Investigador independiente, Alemania.

DANIELA FUGELLIE, Universidad Alberto Hurtado, Chile.

SERGIO ARAYA, Investigador independiente, Chile.

CONSTANZA TOLEDO, Universidad de Leipzig, Alemania.

RODRIGO ARREY ARGEL, Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile.

JULIO GARRIDO LETELIER, Universidad de los Andes, Chile.  
FERNANDA VERA MALHUE, Departamento de Música, Facultad de Artes,  
Universidad de Chile, Chile.  
GUILLERMO EISNER SAGÜÉS, Departamento de Sonido,  
Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile.

## SUMARIO

EDITORIAL .....	7
ESTUDIOS	
Rubén López Cano. Videomemética musical. Conversaciones digitales, diálogos directos, paramemética, contrapúblicos y descortesía digital .....	8
Javier Rodríguez Aedo. Violeta Parra a través de sus viajes por Europa (1955 y 1962).....	31
Ignacio Ramos Rodillo y Karen Donoso Fritz. La función social del folclor: crítica, investigación y política cultural durante la trayectoria inicial de Pablo Garrido (Chile, 1928-1944) ...	61
Tiziana Palmiero, Jean Franco Daponte y Alberto Díaz Araya. Los sonidos de la resistencia: música, chilenezación y memoria peruana en los oasis de Pica, Matilla y Valle de Quisma.....	83
Lorena Valdebenito Carrasco. Música, voz y afectos. Ternuras masculinas en canciones populares chilenas .....	114
Mauricio Carrasco y Andrés Núñez Mora. La simpoiesis en el proceso creativo de los monodramas <i>Retablo de Sodomitas</i> y <i>Villancicos del Santo Niño de las Quemaduras</i> . Situando la performatividad y la autoetnografía <i>queer</i> como elementos constitutivos del proceso creativo .....	140
Juan Pablo Moreno. Aproximación a la obra teórico-pedagógica de Andrés Steinfort Mulsow.....	167
DOCUMENTOS	
Daniela Fugellie, Sergio Araya y Constanza Toledo. Biografías de intérpretes de música docta en Chile – Una muestra representativa y muchas tareas pendientes .....	191
RESEÑAS DE PUBLICACIONES	
Juan Pablo González. <i>Música popular chilena de autor: industria y ciudadanía a fines del siglo XX</i> . Santiago: Ediciones UC, 2022, 556 pp. Por Rodrigo Arrey Argel.....	198
David Andrés Fernández y Alejandro Vera. <i>Los cantorales de la Catedral de Lima: estudio, reconstrucción y catálogo</i> . Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2022, 594 pp. Por Julio Garrido Letelier .....	200
RESEÑAS DE PARTITURAS	
Svetlana Kotova (editora). <i>Las damas del barroco: música escrita por mujeres entre el 1655 y el 1756 (reunidas, transcritas, y editadas para piano por Svetlana Kotova)</i> . Santiago: Edición de la autora, 2022, 83 pp. Por Fernanda Vera Malhue .....	205

## RESEÑAS DE FONOGRAMAS

<i>Zikkus</i> . Daniel Osorio. Karolin Schmitt-Weidmann (flauta), Álvaro Collao (saxofón), Ulysse Bonneau (violoncello), Thomas Layes (piano), Marina Ochsenreither (clarinete), Daniel Osorio (electrónica), Antonio Carvallo (electrónica). [CD] Neos 12121, 2021. Por Guillermo Eisner Sagüés .....	207
---	-----

## CRÓNICA

Creación Musical Chilena. Cuadro sinóptico de obras de compositores chilenos interpretadas durante el período octubre 2022-marzo 2023, preparado por Julio Garrido Letelier .....	210
---	-----

INFORMACIÓN PARA AUTORAS Y AUTORES .....	222
--	-----

## EDITORIAL

Este número (239) de *Revista Musical Chilena*, tal como hemos anunciado en las ediciones anteriores, es el primero que se publica solamente de manera digital, condición que se mantendrá en el futuro. Y en esta ocasión presentamos un racimo de estudios acerca de distintos temas. En primer lugar, un texto de Rubén López-Cano respecto de la videomemética musical, donde se propone no solamente un abordaje a este tema, sino una propuesta de conceptos que permitirán explorar y profundizar análisis pertinentes a quienes les interese. A continuación, un interesante texto de Javier Rodríguez Aedo en torno a los viajes de Violeta Parra a Europa (1955 y 1962), seguido por un estudio de Ignacio Ramos Rodillo y Karen Donoso Fritz respecto del vínculo entre Pablo Garrido y la noción de folclor en cuanto a su función social. Se añade un estudio de Tiziana Palmiero, Jean Franco Daponte y Alberto Díaz Araya acerca de música, chilenización y memoria peruana en localidades de la Región de Tarapacá (Chile).

La sección de estudios continúa con dos textos que se relacionan por el tema del vínculo entre música y género: un trabajo de Lorena Valdebenito Carrasco pertinente a otro concepto de masculinidad en ciertas piezas de cantautores chilenos, así como un estudio de Mauricio Carrasco y Andrés Núñez Mora en torno al proceso creativo de dos monodramas de su autoría, con aplicación del concepto de *simpoiesis*. Finalmente, tenemos un estudio de Juan Pablo Moreno pertinente al aporte teórico-pedagógico de Andrés Steinfort Mulsow, músico y compositor chileno de comienzos del siglo XX.

Se suma a este número un informe de Daniela Fugellie, Sergio Araya y Constanza Toledo respecto de un proyecto de investigación y difusión acerca de intérpretes chilenos de música docta. Además, se incluyen reseñas de publicaciones recientes de Juan Pablo González, David Andrés-Fernández y Alejandro Vera, escritas gracias a la colaboración de Rodrigo Arrey Argel y de Julio Garrido Letelier. A ellas se suman la reseña de una recopilación en partituras de Svetlana Kotova de piezas de compositoras del barroco y la reseña de una producción fonográfica del compositor chileno Daniel Osorio González, realizadas por Fernanda Vera Malhue y por Guillermo Eisner Sagüés, respectivamente.

En la sección de crónica incluimos el cuadro sinóptico confeccionado por Julio Garrido Letelier respecto de obras musicales de composición chilena, interpretadas durante el período de octubre de 2022 a marzo de 2023, de acuerdo con las informaciones que nos han remitido.

Por último, queremos aprovechar este espacio para agradecer la participación de Daniela Fugellie Videla como integrante del Comité Editorial de *Revista Musical Chilena* desde 2017. Daniela ha tenido que alejarse de este comité para enfrentar nuevos desafíos laborales y académicos. En su lugar, damos la bienvenida a Juan Carlos Poveda Viera, musicólogo y académico del Instituto de Música de la Universidad Alberto Hurtado, y quien ha colaborado previamente con *Revista Musical Chilena* en distintas instancias.

Que la lectura de este número sea provechosa, útil y motivadora para toda la comunidad interesada en el estudio y reflexión en torno a los mundos musicales de ayer y de hoy en Chile y en Latinoamérica.

Cristián Guerra Rojas  
Director  
*Revista Musical Chilena*



## ESTUDIOS

# *Videomemética musical. Conversaciones digitales, diálogos directos, paramemética, contrapúblicos y descortesía digital*

## *Music videomemetics. Digital conversations, direct dialogues, paramemetics, counter-publics and digital impoliteness*

por

Rubén López Cano

Escola Superior de Música de Catalunya, España

lopezcano@yahoo.com

El intercambio de memes en la red propicia *conversaciones digitales*. A partir de entrevistas, etnografía virtual y análisis audiovisual, este artículo expone los diferentes niveles de conversaciones digitales que se generan a partir de un tipo específico de videomemes musicales; explicita los mecanismos de los *diálogos digitales directos* (cuando una remezcla responde, critica, amplifica o perfecciona un videomeme específico anterior) y describe las dinámicas de las *conversaciones parameméticas* (interacciones en la sección de comentarios en las plataformas), destacando la emergencia de *contrapúblicos* y *descortesía digital*. También se señalan los peculiares procesos de desarrollo y transformación memética en los videomemes musicales.

**Palabras clave:** Meme, videomeme musical, memética, conversaciones digitales, contrapúblicos, punctum, descortesía digital.

*The exchange of internet memes on the web encourages digital conversations. Based on interviews, virtual ethnography and audiovisual analysis, this article exposes the different levels of digital conversations produced from a specific type of music video memes; makes explicit the mechanisms of direct digital dialogues (when a remix responds, criticizes, amplifies or improves to another previous specific videomeme) and describes the dynamics of paramemetic conversations (interactions in the comments section on platforms such as YouTube or Facebook) highlighting the emergence of counterpublics and digital impoliteness. The peculiar processes of memetic development and transformation in music video memes are also pointed out.*

**Keywords:** Meme, music video meme, memetics, digital conversations, counterpublics, punctum, digital impoliteness.

### 1. INTRODUCCIÓN

Los *internet memes* son *unidades culturales de contenido digital* que circulan por la red y que son consumidas, valoradas, comentadas y, sobre todo, transformadas por sus usuarios antes de compartirlas de nuevo (Wiggins y Bowers 2015: 1888; Marino 2015: 50). Forman extensas y complejas *redes meméticas* con otras unidades con las que comparten algún aspecto de su forma, contenido, estrategia argumental, punto de vista, temática discursiva, etc.

(Shifman 2014: 152-55)<sup>1</sup>. En la medida en que cada meme se hace en respuesta y con consciencia de otros anteriores, las redes meméticas se consideran *conversaciones digitales* (Wiggins y Bowers 2015: 1886). Un mismo meme puede pertenecer a varias conversaciones, cumpliendo diferentes funciones dentro de los procesos de propagación de cada memética. El desarrollo de estas redes sigue lógicas particulares con las que se instauran líneas de coherencia, temáticas discursivas, reglas, procesos, narrativas o argumentos propios que se van transformando a lo largo de la conversación digital. Los *internet memes* se distribuyen por medio de diferentes formatos. Los más comunes son el texto, la imagen macro, el gif animado y los videomemes (Aplicar QR 1 y ver Imagen 1, 2 y 3 y Video 1)<sup>2</sup>.



QR 1. Acceso a imágenes y videos

En este trabajo analizaré algunos de los procesos más importantes de estas conversaciones soportados por diversos videomemes musicales. Si bien existen abundantes estudios acerca de la *remezcla digital*, a la fecha de envío de este artículo no he detectado trabajos que aborden las remezclas audiovisuales dentro de procesos meméticos<sup>3</sup>. El objetivo principal de este artículo es proponer las primeras bases teóricas para el estudio de esta manifestación de la cultura digital participativa. En primer lugar, abordaré los diferentes niveles de conversación digital que se establecen a partir de ellos. En la siguiente parte nos concentraremos en los *diálogos digitales directos*: cuando un meme responde a otro específico para criticarlo o perfeccionarlo. A continuación, revisaremos una variante particular de estos diálogos que tienden a establecer narrativas específicas. En la siguiente sección analizaremos las *conversaciones parameméticas*, es decir, los diálogos y discusiones escritas que intercambian en la sección de comentarios los usuarios en relación con un videomeme en determinada red social. En la última parte observaremos cómo se han estudiado las dinámicas de establecimiento, expansión y transformación de las meméticas en general y cómo se manifiestan estas fases en los peculiares procesos de intercambio en las conversaciones digitales sostenidas por videomemes. La perspectiva que seguiré será la de la semiótica pragmática, el análisis del

<sup>1</sup> Para una definición más detallada de la noción de *internet meme*, su historia y particularidades véase López-Cano (2020).

<sup>2</sup> Acceso alternativo a imágenes y videos: <https://bit.ly/3Ac6kel>

<sup>3</sup> El presente trabajo forma parte de un proyecto de investigación personal y autofinanciado acerca de la remezcla musical en procesos meméticos. Este artículo es la segunda parte de otro publicado en esta misma revista (López-Cano 2020). En la elaboración de este trabajo no se recurrió a la ayuda de la inteligencia artificial en ninguna de sus formas.

discurso y el análisis del lenguaje audiovisual dentro de una orientación de investigación cualitativa. Una contribución importante del trabajo es la aplicación y adaptación a este objeto de estudio de las teorías meméticas que recientemente se han desarrollado en el campo de la comunicación.

## 2. NIVELES DE CONVERSACIÓN MEMÉTICA

Las conversaciones digitales a las que dan lugar los memes siguen las lógicas de la “oralidad mecánicamente *mediatizada* y, por tanto, diferida en el tiempo y/o en el espacio” (Zumthor 1991: 37). En este caso la mediatización se desenvuelve en el medio digital (Kuhn 2012). Existen diferentes niveles y tipos de interacción dentro de cada conversación memética. En los videomemes he encontrado cuatro niveles: *diálogos digitales directos*, *conversaciones parameméticas*, *propagación* y *consumo llano*. Comencemos con los *diálogos digitales directos*. Cada prosumidor elabora un meme que responde al anterior continuando o contradiciendo los argumentos principales, afirmando o desafiando su punto de vista, amplificando o matizando su *punctum*<sup>4</sup>, etc. De este modo, se producen procesos dialógicos de interacción y argumentación digital de los que emergen narrativas, temáticas discursivas, reglas o patrones de iteración. A este tipo de conversaciones las llamaré *diálogos digitales directos*, pues se basan en el intercambio mediante *contenido generado por los usuarios*; es decir, a partir de las remezclas específicas que cada prosumidor realiza como respuesta o reacción a un meme concreto anterior.

El segundo nivel, *conversaciones parameméticas*, está integrado por los comentarios escritos que acerca de cada video hacen usuarios en las plataformas donde se difunden, como YouTube o Facebook. Estos son diálogos digitales discursivos o indirectos. El tercero, *propagación*, incluye aquellos ejercicios que colaboran a la dispersión y viralización de cada meme cuando los usuarios los comparten en sus propias redes sociales o perfiles. En ocasiones su tarea se limita a la mera recirculación, pero en otros momentos realizan todo un trabajo editorial. Esto ocurre cuando, al compartírselos, los comentan, valoran y agregan paratextos cómicos, analíticos o críticos, pero siempre sin interactuar con los comentarios de otros usuarios, pues en ese caso pertenecerían al segundo nivel. Todo esto genera un valor añadido a la remezcla que enriquece, matiza o reorienta los significados de la conversación digital. Este proceso es más evidente cuando este trabajo es realizado por *influencers*. Por último, en el cuarto nivel, se encuentran los participantes que se limitan a consumir el contenido digital sin expresar públicamente sus reacciones u opiniones; es el *consumo llano*.

A continuación, nos ocuparemos de algunas conversaciones que ocurren en el videomeme que llamo *Cover Heavy-Cumbia*. Este consiste en el montaje de imágenes de videos y conciertos de rock duro internacional de bandas como Guns and Roses, Metallica, Slipknot o Korn sobre el sonido de “músicas ruines” (Soares 2017) o “músicas plebeyas” (Yúdice 2017) latinoamericanas. Se trata de géneros muy locales con fuerte arraigo popular y cargadas con poderosos estigmas de clase, género o etnia, como la cumbia en sus diversas variantes, el narcocorrido mexicano o la música de bandas de viento del norte de México.

<sup>4</sup> Retomando el concepto original de Ronald Barthes, Marino (2015: 60) llama *punctum* a cada uno de los elementos de un meme que generan incoherencias, “errores”, cambios de sentido, etc. Se trata del gancho que nos interpela. Sobre este descansan algunos mecanismos meméticos fundamentales como la *captación y retención* de nuestra atención; la *continuidad y eficacia* del meme; la *inmersión e hipermediación*; la *lúdica* que engloba todas las posibles lecturas humorísticas, satíricas, paródicas, etc.; y los procesos de *contrapunto cognitivo*. Para una explicación más detallada de cada una de estas funciones véase López-Cano (2020).

El *punctum* principal del meme radica en hacernos creer que esas prestigiosas bandas están interpretando *covers* o versiones imposibles de músicas pertenecientes a escenas consideradas completamente distintas a nivel social y estético.

Estos videomemes fueron concebidos según el principio de *cortocircuito* característico del *mashup*, donde se combina la parte vocal de la grabación de una canción con la parte de acompañamiento de otra. En este dispositivo, una de las pistas se concibe como un “texto mayor” y la otra como “texto menor”. El principio de cortocircuito fue propuesto originalmente por Žižek (2006: IX) y aplicado posteriormente al remix por Gunkel (2016: 3293, 3354). Consiste en que una parte de la remezcla es considerada como un “texto mayor”, es decir, un clásico hegemónico, central, canonizado y reconocido. Este es escuchado, leído y comprendido a través de un “texto menor” subalterno, marginal, infravalorado por los criterios hegemónicos. La disparidad de esta combinación propicia la emergencia de significados que contradicen, critican, reflexionan o satirizan los valores del presunto “texto mayor” (López-Cano 2018: 252 y 2020: 165). Las nociones de “texto mayor” o “texto menor” son desde luego discutibles y, como veremos, reflejan prejuicios, sesgos y valores culturales muy arraigados en diferentes sociedades.

### 3. CONVERSACIONES EN EL PRIMER NIVEL: DIÁLOGOS DIGITALES DIRECTOS

El 3 de mayo de 2009, ECHOES2131<sup>5</sup> subió a YouTube “The Doors - Pasito tun tun”. En esta remezcla el usuario emplea imágenes de la interpretación de “Touch me” que The Doors hicieron para el programa *The Smothers Brothers* en junio de 1968 (ver Video 2). Dentro de estas destacan trozos de Jim Morrison batiendo vigorosamente una maraca, el solo del saxofonista Curtis Amy y el acompañamiento de The Smothers Brothers Orchestra. Diversos fragmentos de la imagen de esta sección son montados sobre una vieja canción bailable caribeña: la guaracha “Pasito tun tun” interpretada en esta ocasión por la venezolana Orquesta Billo’s Caracas Boys. El dispositivo sigue el mismo principio de *cortocircuito* donde un texto, considerado por la mayoría de usuarios como “mayor”, es leído a través de un “texto menor” que lo comenta o satiriza.

En la introducción de la remezcla, Morrison parece que sigue el ritmo caribeño con sus maracas mientras toda la sección de metales aparenta ser interpretada por el saxo solista de Amy en un ejercicio de *sincronización metonímica*<sup>6</sup>. El inicio de la letra *Si bailas de aquí pa allá...* es arremetido vigorosamente por el cantante por medio de un salto con el que se abalanza sobre el micrófono realizando una *sincronización coadyuvante de fraseo*<sup>7</sup>. El remezclador aprovecha que la maraca y micrófono cubren constantemente la boca del cantante de los Doors para darnos la impresión que está entonando realmente la canción.

<sup>5</sup> ECHOES2131 (<https://www.youtube.com/channel/UCjpAWLJatdpHWpI4XfLXMJA> [acceso: 14 de junio de 2023]) es un *líder memético*, es decir, uno de los usuarios que participan intensa y constantemente en las conversaciones digitales, producen continuamente memes, colaboran a instaurar las reglas meméticas y a perfeccionar técnicas y estilos (López-Cano 2020).

<sup>6</sup> En la *sincronización efectora metonímica* el instrumento que se percibe en la banda de imagen es distinto al escuchado en la banda de audio, pero poseen algún vínculo, ya sea porque pertenecen a la misma familia (son metales, percusiones, voces, etc.) o por que comparten algún rasgo común (ambos tienen cuerdas, teclas, son eléctricos, etc.) (López-Cano 2020: 157). En este caso, el saxofón simula interpretar toda la sección de alientos.

<sup>7</sup> En la *sincronización coadyuvante de fraseo*, los prosumidores aprovechan los gestos de los músicos con los que acentúan momentos especiales de una canción por medio de cabeceos u otros movimientos para ajustarlos con algunos principios, finales o giros relevantes de la canción remezclada (López-Cano 2020: 160).

Aunque hay un par de cuidadosas *sincronizaciones fuertes*<sup>8</sup>, en general, a lo largo de la remezcla, la sincronización tiende a ser *gruesa* y es interrumpida constantemente por cortes abruptos. La articulación de diversos planos de imagen sobre cada frase de la canción es por lo general bastante incoherente en relación con los usos habituales de la *performance* musical audiovisual, lo que mina bastante el efecto de *inmediación*<sup>9</sup>. El ritmo de edición de las imágenes de Morrison y su gesticulación no siempre coinciden de manera verosímil con los acentos y giros expresivos de la letra. Otro tanto pasa con las constantes intervenciones de la sección de vientos de la pista de audio que son “interpretadas” por el saxo solo de Amy. Aquí tampoco se aprovechan los inicios o finales de frase para hacer *sincronizaciones fuertes*: la imagen del saxofonista en ocasiones entra a mitad de una frase o desaparece antes que esta termine (ver Video 3).

En medio del *videomashup* entra el solo de piano de la grabación de la Orquesta Billo’s Caracas Boys. Su estilo es rapsódico y de apariencia improvisada. Esta sección musical se sincroniza con la imagen de Ray Manzarek tocando dos teclados diferentes. Sin embargo, la gesticulación del rockero no siempre se ajusta a lo que escuchamos en la música, lo que produce de nueva cuenta sincronizaciones gruesas. Al final del solo de piano, el remezclador inserta la imagen del final de la introducción de “Touch me”, donde los integrantes de The Doors realizan un gesto conclusivo muy enérgico. Sin embargo, este vigoroso final visual no se corresponde con el discreto cambio de sección de la música pues esta continúa con un *riff* de acompañamiento de los saxofones “interpretados” de nuevo por Amy. Para terminar la canción, ECHOES2131 añade fragmentos de video de baja calidad procedentes de otra presentación en directo donde Morrison parece que baila al son del “Pasito tun tun” (ver Video 3).

Tiempo después apareció una clara reacción a este videomeme, donde el mismo material de video se montó ahora sobre “Cómo te voy a olvidar” (1996), una famosa cumbia de la banda mexicana Los Ángeles Azules<sup>10</sup>. Si bien la respuesta memética replica el concepto y reglas del anterior, las desarrolla de una manera muy distinta. La banda de audio comienza con el *riff* de acordeón característico de esta cumbia. Mientras tanto, en la imagen aparece un primer plano de las manos de Manzarek batiendo sus teclados. En esta ocasión, la gesticulación del tecladista se articula mejor con los ataques y energía que desprende el sonido del acordeón, lo que propicia la percepción de una *sincronización metonímica* mucho más fina que en el videomeme anterior. Ocho compases después, entra la base de acompañamiento de la que sobresalen el bajo y la percusión. En ese instante se abre el plano y vemos al tecladista de The Doors a la izquierda, la batería al centro tañendo en un pulso muy similar al que escuchamos y acompañando el *break* de las pailas o timbales

<sup>8</sup> La *sincronización fuerte* es un “momento de gran pregnancia audiovisual donde gesto y sonido coinciden de manera contundente” (López-Cano 2020: 163).

<sup>9</sup> Cuando en este tipo de remezclas la cantidad de emisiones sonoras y niveles de energía coinciden entre la banda de sonido y las imágenes ajenas montadas sobre ella, decimos que la sincronización es *fina*. En caso contrario es *gruesa* (López-Cano 2020: 159). Esto último puede incrementar el *punctum* cómico pero también diluir la *inmediación* o impresión de verosimilitud. Para las nociones de *inmediación* e *hipermediación* en la remezcla véase López-Cano (2018: 237). Para su aplicación a los videomemes véase López-Cano (2020: 164).

<sup>10</sup> No he podido localizar al realizador de esta remezcla, la que se viralizó y replicó intensamente en varios canales de YouTube. Las primeras noticias de esta actualización del meme y del gran atractivo que causó en el público datan de diciembre de 2010. En estas fechas algunos blogs y comentarios en redes sociales hablaron del *videomashup* y remitieron a enlaces que ahora no funcionan.

de la grabación, lo que produce un efecto de *síncresis* fuerte<sup>11</sup>. Finalmente, a la derecha vemos a algunos miembros de The Smothers Brothers Orchestra balanceándose al ritmo de los Ángeles Azules. Muy al fondo del plano, casi imperceptible, está Curtis Amy y su saxofón e instantes después iniciamos un *zoom* hacia él. Una vez captada nuestra atención, el músico entona con su saxofón el *riff* de trombón también característico de “Cómo te voy a olvidar”. Culminada su frase le responde de nuevo el acordeón, y en la imagen entra *a tempo* Manzarek de medio cuerpo tañendo su teclado. A su lado, la batería parece que está ejecutando ese sonido de cencerro que sobresale en la base rítmica. Al pulso incisivo de la cumbia se suma Morrison batiendo su maraca también *a tempo* antes de comenzar a cantar “amor, amor, amor” (ver Video 4).

El dispositivo audiovisual de esta respuesta es mucho más cuidadoso. En efecto, el ritmo de montaje se corresponde en estructura y jerarquía con la forma musical: en los tiempos fuertes en donde aparece cada instrumento solista vemos exactamente al músico que simula interpretarlo. Esto, aunado a que aquí se ajustan mejor los ataques e intensidades de los gestos que vemos con las incidencias musicales que escuchamos, propicia que las sincronizaciones fuertes y finas sean mayores en número y calidad que en la remezcla anterior. Todo ello produce una intensa experiencia de *inmersión*. Por su parte, el inicio acusa un encadenamiento de sincronizaciones metonímicas bastante eficaz. Primero con el piano y sintetizadores de Manzarek del que emerge el sonido del acordeón (todos son instrumentos de tecla); luego con la batería de John Densmore que o bien remeda el *break* que escuchamos del tímbal o pailas o bien parece que activa el machacón ritmo del cencerro con sus ataques alternados a diferentes platillos de su instrumento. A ellos se suma el saxofón de Amy de donde sale el sonido del trombón (otro instrumento de viento), y por último las voces intercambiadas entre Morrison y el cantante de los Ángeles Azules. Hay que observar que parece que es más verosímil cuando el solo de saxofón suena como a un trombón solo y no como toda una sección de alientos como en el video anterior. Aunque el sonido del acordeón está tímbricamente más alejado de los teclados de Manzarek que el piano del “Pasito tun tun”, su gesticulación en esta nueva remezcla está más próxima al sonido del *riff* de ese instrumento en esta cumbia. Estas características incrementan el *punctum* de la remezcla. Al parecer, la relación entre proximidad gestual y distancia tímbrica entre imagen y sonido intensifican el *punctum* y lo hacen más hilarante. La acumulación paulatina de sincronizaciones fuertes, finas y metonímicas atrapa nuestra atención, nos retiene, le brinda continuidad y eficacia al meme y colabora en nuestra inmersión en el dispositivo de esta pequeña pieza audiovisual.

También hay que notar que el remezclador aprovechó muy bien el *zoom* que presenta el solo de Amy en el material de video original. De hecho, si observamos con detenimiento, el saxofonista en la imagen ya comenzó a tocar antes de que escuchemos al trombón, pero los hábitos de recepción de las *performances* musicales audiovisuales colaboran a nuestra ilusión de que comenzó a tocar justo cuando lo escuchamos, de tal suerte que las partes precedentes sirvieron para preparar el solo del músico.

Durante las estrofas, cada vez que un instrumento distinto toma el papel protagónico, vemos la imagen del músico que simula interpretarlo entrar sincrónicamente en los tiempos fuertes del compás, cambiando de plano justo *a tempo* en el estilo habitual de las *performances* filmadas. Cuando el ritmo de cambio de instrumento es muy abrupto, el o la autora de la remezcla recurre a la superposición de planos. Por ello vemos con frecuencia cantar emotivamente a Morrison sobre el fondo del “trombón” de Amy. Esto le permite

<sup>11</sup> Para un estudio pormenorizado de la sincronización audiovisual en este tipo de memética, véase López-Cano (2020: 156-164).

gestionar mejor los planos de muy corta duración a la vez que resuelve el problema de la difícil sincronización de la letra de “Cómo te voy a olvidar” con la *performance* del cantante de The Doors. Hay que notar, además, que la longitud de las frases musicales no siempre se ajusta a la duración de los planos de la imagen. Por ello, el remezclador recurre varias veces a retroceder un poco sobre la marcha el mismo fragmento de video para que el movimiento de la cámara y el fragmento musical encajen a la perfección.

En “The doors - Pasito tun tun” vimos que ECHOES2131 aprovechaba el gesto enérgico con el que la banda termina la introducción de “Touch me” para enfatizar el fin del solo de piano del “Pasito tun tun” y la entrada enérgica de Morrison que salta hacia el micrófono para acentuar el primer verso de la canción. En cambio, en este segundo video, respuesta del anterior, el productor decide usar el primer gesto al final del penúltimo verso y el segundo al principio del último verso antes de llegar al estribillo emotivo y característico de “Cómo te voy a olvidar”. En efecto, su gestión de estos movimientos con alto nivel de pregnancia le permite preparar el clímax del falso videoclip, convirtiendo este gesto en todo un *vector conector* que *premodaliza* la entrada del estribillo (ver Video 4, 1:07)<sup>12</sup>. Más adelante reutiliza el gesto de cierre de la banda en el final del estribillo y el de Morrison para entonar el último verso antes de la repetición del mismo. Sin embargo, esta repetición nunca llega. El productor del *videomashup* decidió omitirla y en su lugar precipitó la coda final del tema para terminar la pieza. De este modo, al no repetir el emotivo y famoso estribillo de la canción original de los Ángeles Azules, evita también repetir la misma secuencia de imágenes que eligió para acompañarlo. Se trata de una decisión muy astuta, pues en este tipo de remezclas la repetición mecánica de una sincronización o edición imaginativa demerita mucho la tensión y diluye el *punctum*.

Es evidente que el segundo remezclador, al ver la propuesta de ECHOES213, percibió que se le podía sacar mejor partido a la banda de imagen. En efecto, su propuesta logra un *videomashup* más eficaz e hilarante que el primero –de hecho, es uno de los más celebrados en redes sociales–. No solo retoma la primera propuesta, el dispositivo básico y el *punctum*, sino que los intensifica y refina. Eso es precisamente uno de los puntos neurálgicos de los diálogos digitales por medio de los *internet memes*.

#### 4. ESTABLECIMIENTO Y TRANSFORMACIÓN DE NARRATIVAS

Revisemos otro caso de conversación memética donde se estableció una suerte de narrativa que fue expandida durante su paso por las redes. A mediados de 2009 comenzó a circular una remezcla que monta escenas del concierto *Live aus Berlin* (Hamilton 1999) de la banda de metal industrial alemana Rammstein sobre “El sonidito”, un tema que los Hechizeros Band popularizaron en México y otras partes de Latinoamérica hacia 2010<sup>13</sup>. Este último es una cumbia quebradita que consiste en una base de acompañamiento monótona con un

<sup>12</sup> Para la semiótica del espectáculo de Pavis (2000: 77), los vectores son fuerzas que desplazan la acción expresiva de un dispositivo semiótico-artístico desde un punto hacia otro produciendo diversos efectos dramáticos. Los vectores conectores generan una fuerza *indexical* que conduce con gran energía a la música hacia un destino; por ello, su poder es *protensivo* (López-Cano 2022: 55 y 408). Para la narratología musical de Tarasti (1994) la *premodalización* es un momento de una pieza musical que prepara la actividad expresiva del siguiente determinando su significado (López-Cano 2022: 80 y 405).

<sup>13</sup> La creación del videomeme “original” se la atribuye el usuario de YouTube Morkecho666 (ahora figura como Hazlmonito en la misma red social. [https://www.youtube.com/channel/UC6He\\_fwMgVOvxQJnrx0hNFQ](https://www.youtube.com/channel/UC6He_fwMgVOvxQJnrx0hNFQ) [acceso: 14 de junio de 2023]). En el transcurso de los años se distribuyeron en la misma plataforma réplicas idénticas del mismo video que solo variaban en su duración.

bajo estable y un solo acorde sobre el que destaca una única, repetitiva, insistente y punzante nota do aguda<sup>14</sup>. La nota permanece prácticamente inmutable durante toda la canción salvo con alguna variación rítmica o melódica. El tema invita a un baile frenético. La remezcla abre con el título cómico en alemán “Das kleine ton” (“El sonidito”) para continuar con la percusión introductoria de la quebradita que se sincroniza a la perfección con los ritmos que vemos que ejecuta el baterista de la banda metal. Entonces Till Lindemann, cantante de Rammstein, hace su primera aparición. “El sonidito” es un tema instrumental, por lo que el vocalista se limita a animar enfáticamente al público bailador llamando la atención sobre el virtuosismo, ritmo y energía de la canción. De este modo, en esta remezcla, Lindemann se convierte en un maestro de ceremonias (ver Video 5).

A lo largo del videomeme, vemos cómo los habituales gestos extravagantes y provocadores del cantante son utilizados para lanzar expresiones poco probables en los conciertos de Rammstein como: “complaciendo para todos los bailadores con esta rola [canción] que dice...”; “¡que bárbaro, que bárbaro”; “más, más, más...”; “hey hey hey hey”; etc. Asimismo, se prodiga dando la entrada de vez en vez a toda la banda: “uno, dos, tres, cuatro...”. Otro de los músicos que tiene un papel protagónico en el *videomashup* es sin duda Christian Lorenz, el tecladista. El remezclador aprovechó su peculiar *performance* para convertirlo en el incansable tañedor del infinito sonidito (ver Video 5, 0:23).

El dispositivo basa su eficacia también en otros *puncta* como los cabeceos enérgicos de la banda y su público, la rigidez hierática de la *performance* del guitarrista y bajista o los *gestos interpeladores* de músicos y cantante, con los que animan tanto al público como al resto de la banda y que se sincronizan a la perfección con el ritmo machacón y mecánico de “El sonidito”<sup>15</sup>. En determinado momento un miembro de Rammstein despliega unos fuegos artificiales (ver Video 5, ca. 1:02). El usuario Bela Lugosi<sup>16</sup> escribió en los comentarios de YouTube que, con la música que los acompaña, aquellos fuegos le recuerdan las fiestas tradicionales de los pueblos de México en las que se suele bailar “El sonidito”. Hacia el minuto 2:25 otro integrante de Rammstein tañe ahora el tema principal de la quebradita en un teclado que literalmente echa fuego. El dispositivo de cortocircuito en esta remezcla logra dismantelar la parafernalia tenebrosa de Rammstein, sus narrativas oscuras y diabólicas expresadas en *performances* sofisticadas. Esta música festiva y simple logra descontextualizar el discurso de los alemanes; muestra su sobreactuación y los coloca al borde del ridículo.

El videomeme fue muy celebrado en redes sociales y le siguieron algunas réplicas. Una de las más interesantes apareció pocos meses después de que la primera remezcla comenzara a circular. IBARECXRECORDS<sup>17</sup>, uno de los líderes meméticos de estas conversaciones, publicó el 26 de agosto de 2009 su propia versión de “El sonidito” ejecutado por Rammstein. Es evidente que se inspiró en el video anterior, pues también otorga un papel protagónico al tecladista Christian Lorenz. En esta ocasión se repiten varias estrategias y *puncta* del anterior. Sin embargo, en este videomeme el tecladista de Rammstein cobra aún mayor importancia. Ahora ejecuta el punzante sonidito en su teclado sujetado en sus propios brazos. Conforme avanza la remezcla su *performance* se vuelve más frenética y Lorenz parece enloquecer (ver Video 6, 1:44-1:50).

<sup>14</sup> La quebradita es un género de músicaailable originado en el pacífico norte de México que combina la cumbia con elementos de la música de banda de metales de la región de Sinaloa.

<sup>15</sup> Los *gestos interpeladores* son acciones comunicativas que se dirigen al público con la intención de animarlo e invitarlo a participar activamente de la música (López-Cano 2009).

<sup>16</sup> [https://www.youtube.com/channel/UC\\_8ItuI2nhD\\_pXCrGnxPM3A](https://www.youtube.com/channel/UC_8ItuI2nhD_pXCrGnxPM3A) [acceso: 14 de junio de 2023].

<sup>17</sup> [https://www.youtube.com/channel/UCR3x5i3I7e\\_nZDyBWLdUIRQ](https://www.youtube.com/channel/UCR3x5i3I7e_nZDyBWLdUIRQ) [acceso: 14 de junio de 2023].



En un momento el meme incluye fragmentos de imagen de una *performance* en directo del tema “Mein Teil” (“Mi parte”) que los alemanes lanzaron en el álbum *Reise, Reise* (2004). Esta canción está basada en una terrible noticia ocurrida en 2001: Armin Meiwes, “el caníbal de Rotemburgo”, por mutuo acuerdo, asesinó y comió a Bernd Jürgen después de que el pene del segundo fuera cocinado y comido por ambos. En sus *shows* en directo, cuando interpretan el tema, Till Lindemann suele personificar a un grotesco cocinero con gorro y cara ensangrentados. El micrófono toma forma de un enorme cuchillo que afila sonoramente de vez en vez. De pronto aparece un caldero gigante humeante en la que se coloca a Christian Lorenz con su teclado. Lindemann empuña un lanzallamas que dirige en repetidas ocasiones hacia la olla. Sin embargo, Lorenz logra salir indemne en cada arremetida. Entonces, el cantante reemplaza el primer lanzallamas con otro mucho más grande y espectacular y repite sus ataques hasta que Lorenz sale de la olla envuelto en humo, chispas y centellas de fuego.

IBARECXRECORDS monta estas escenas sobre “El sonidito” construyendo una historia dentro de la canción. En esta, parece que Lindemann está harto del sonidito interminable de su compañero y decide terminar con él de una vez por todas metiéndolo al caldero y cocinándolo. Tras repetidas arremetidas con el lanzallamas, Lorenz aparece por momentos abatido junto con su teclado en el borde del caldero. Pero el sonidito nunca para: resurge una y otra vez. Finalmente, Lorenz y su teclado regresan a escena con más vigor que nunca. La remezcla termina cuando el propio tecladista destroza su instrumento (ver Video 6).

En su video-respuesta, IBARECXRECORDS no se limitó a perfeccionar el meme anterior a partir de sus principales conceptos, forma, contenido, estrategia argumental, punto de vista, temática discursiva, etc. (Shifman 2014: 152-55) como lo vimos en el caso de The Doors interpretando a Los Ángeles Azules. Aquí la conversación consistió en hiperbolizar aún más el *punctum*: se ampliaron los contenidos, perspectiva y alcance de la conversación memética. Estos procesos de ampliación y transformación propician las dinámicas de transformación características de los memes que veremos más adelante.

## 5. CONVERSACIONES EN EL SEGUNDO NIVEL: PARAMEMÉTICA Y CONTRAPÚBLICOS

Los diferentes formatos de *internet memes* ofrecen distintas facilidades para participar en las conversaciones digitales. Tanto la imagen macro como los *gifs* animados suelen generar cadenas meméticas más abundantes y prolongadas en el tiempo. En los videomemes, por el contrario, es difícil encontrar diálogos digitales directos intensos. Esto se debe a varias razones. En primer lugar, técnicamente es más fácil crear e intervenir en una imagen estática o un *gif* animado. De hecho, muchas plataformas en línea y aplicaciones para teléfonos móviles ofrecen a los usuarios la posibilidad de generar automáticamente textos, superponer imágenes, variar o alterar videos y materiales descargados para generar este tipo de memes. En cambio, los videomemes requieren habilidades de edición audiovisual más específicas que no todo mundo posee y el acceso a programas un poco más complejos. Su reciclaje requiere más tiempo y dedicación que los anteriores.

Además, es muy relevante el tipo de redes sociales donde se difunden los memes. Existen las *redes generalistas* como Facebook o Twitter donde coinciden una gran variedad de personas con intereses muy diferentes. En cambio, las *redes sociales verticales o temáticas* se especializan en actividades específicas que facilitan el encuentro e interacción de usuarios que comparten determinados gustos, aficiones o intereses. Las *redes sociales nicho*, por su parte, son aún más específicas. Por ejemplo, Flickr está destinada a los aficionados a la fotografía, pero Catmóji se especializa en fotografías de gatos. La primera es vertical, la

segunda es nicho. Lo mismo ocurre con LinkedIn que es una red social para difundir perfiles profesionales en general, mientras que DeviantArt es exclusiva para artistas. Las imágenes macro y los *gifs* animados no solo se diseminan por medio de redes sociales horizontales o generalistas, sino que las encontramos también difundidas de manera muy intensa en redes sociales verticales o temáticas o incluso en redes nicho como 4chan, Imgur, Reddit, Tumblr, BuzzFeed, etc. En estos espacios especializados coinciden una gran cantidad de prosumidores interesados en este tipo de interacción, que poseen competencias y experiencia en la creación y alteración de estos formatos de internet memes y que participan asiduamente en estas conversaciones.

En cambio, los videomemes solo se distribuyen en redes generalistas, llamando la atención de un público muy amplio que no siempre cuenta con el interés o las competencias necesarias para crear o intervenir remezclas audiovisuales. Por ello, las conversaciones digitales que encontramos en este tipo de memética se concentran fundamentalmente en el segundo nivel, el de las *conversaciones parameméticas* o de los diálogos digitales discursivos o indirectos. Estos no se fundamentan en el *contenido generado por los usuarios* sino en las discusiones y comentarios escritos que acerca de estos se hacen en las plataformas donde se distribuyen, como YouTube o Facebook.

Para el estudio de las conversaciones parameméticas del videomeme *Cover Heavy-Cumbia* he analizado las copiosas conversaciones de once videos alojados en YouTube (ver Tabla 1). Todos ellos tienen una cantidad ingente de visionados y comentarios que los hacen una buena muestra representativa para estudiar las dinámicas principales de sus conversaciones discursivas o indirectas.

Se puede decir que, en general, cada meme construye su propia audiencia. Sus componentes interpelan a espectadores determinados, animándolos a interactuar con los comentarios que ya se han escrito o a proponer nuevos hilos de discusión paramemética. A continuación expondré diferentes tipos de interacción, comentarios y discusiones observados.

### 5.1. Celebración y continuación de la lúdica

La inmensa mayoría de comentarios, aproximadamente 80%, celebra el dispositivo de humor del meme con entusiasmo. Algunos comentarios siguen con furor la lúdica establecida ampliando el espacio de ficción inaugurado por el meme. Consideremos “El sinaloense (Maiz [Korn], el recodo cover)” que monta imágenes del concierto *Big Day Out* (Sídney, 1999) de Korn, con la música de “El Sinaloense”, son bailable del norte de México interpretado por la banda El Recodo, de Sinaloa (ver Video 7). Algún comentarista dijo que asistió al concierto “en Culiacán, Sinaloa”. Otro, a partir de un uso incisivo del doble sentido, afirmó que la presentación “fue en la explanada del parque de Tejeripóngo el chico”. Otro más reparó en que “cuando hacen el *slam* se parece a las fiestas de mi pueblo” (SaLaZ86 2007)<sup>18</sup>. “Metallica Norteña” combina imágenes de una interpretación en directo de “Master of Puppets” de la emblemática banda de thrash metal con el narcocorrido “La cruz de marihuana” interpretada por el Grupo Exterminador (ver Video 8). Muchos comentaristas jugaron con el nombre de la banda metal rebautizándola como “Nortallica” o “Marihuallica” al tiempo que afirmaban que con esta versión “Metallica volvió a sus orígenes” o que “este *cover* originalmente estaba incluido en [el álbum] *...And Justice for All* [(1988)] pero no se pudo [distribuir] por cuestiones de *copyright* y por eso se incluyó en su lugar “The Shortest Straw””. Otros participantes juzgaron que “Metallica cada vez toca

<sup>18</sup> He normalizado la ortografía de los mensajes originales para hacerlos más legibles.

TABLA 1. VIDEOS ANALIZADOS EN RELACIÓN CON LAS CONVERSACIONES  
PARAMEMÉTICAS DEL VIDEOMEME *COVER HEAVY-CUMBIA*

Nombre del Video	Usuario	Dirección url	Fecha de publicación	Número de visionados (hasta el 30/10/2018)	Número de comentarios (hasta el 30/10/2018)
El mejor <i>cover</i> de The Doors - Cumbia - Cómo te voy a olvidar	Arturo Alegría	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=wbHXM5-lA-U">https://www.youtube.com/watch?v=wbHXM5-lA-U</a>	4/3/2010	146.235	127
El sinaloense (Maiz [Korn], el recodo <i>cover</i> )	SaLaZ86	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=vLgSbACZZpw">https://www.youtube.com/watch?v=vLgSbACZZpw</a>	15/9/2007	1.892.846	1.193
Guns / La culebra	IBARECXRECORDS	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=7QnE0oSfDgs">https://www.youtube.com/watch?v=7QnE0oSfDgs</a>	16/5/2009	743.447	477
Guns and Roses - Cumbia	lpdsl	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=V8UiRneo5eg">https://www.youtube.com/watch?v=V8UiRneo5eg</a>	21/6/2009	2.643.545	2.148
Metallica norteña	Oscar Correa	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=k-leh1bJWyg">https://www.youtube.com/watch?v=k-leh1bJWyg</a>	10/7/2007	1.263.486	859
Pink Floyd - Perfume de gardenias	ECHOES2131	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=GbU5R2wrUwI">https://www.youtube.com/watch?v=GbU5R2wrUwI</a>	28/5/2009	140.737	76
Rammstein El Sonidito	IBARECXRECORDS	Desactivado. Ahora disponible en <a href="https://www.youtube.com/watch?v=kMIICtWCuAs&amp;t=57s">https://www.youtube.com/watch?v=kMIICtWCuAs&amp;t=57s</a>	26/8/2009	183.044	220
SlipKnot - himno de la cumbia	monkeyfunk91	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=wug59nkyLUM">https://www.youtube.com/watch?v=wug59nkyLUM</a>	5/5/2009	853.758	1.153
SlipKnot - que levante la mano (parody)	Mark Such	Desactivado. Ahora disponible en <a href="https://www.youtube.com/watch?v=ZJjW7-gjLI0&amp;t=43s">https://www.youtube.com/watch?v=ZJjW7-gjLI0&amp;t=43s</a>	23/10/2008	419.863	693
The Doors - Pasito tun tun ( <i>cover</i> )	ECHOES2131	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=g2fY83nGQF8">https://www.youtube.com/watch?v=g2fY83nGQF8</a>	3/5/2009	2 mil 224	257
The Who - Cómo me duele	ECHOES2131	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=x9PQ5r7obWI">https://www.youtube.com/watch?v=x9PQ5r7obWI</a>	6/5/2009	100.671	63

Elaboración propia.

mejores las rancheras” o que “se dejaron influenciar mucho por la gira latinoamericana” (Correa 2007).

El video meme “Guns/La culebra” monta imágenes de un concierto de la banda estadounidense Guns N’ Roses con “La culebra”, una antigua canción caribeña en versión quebradita por la Banda Machos de Jalisco, México (ver Video 9). Esta versión sonaba el 23 de marzo de 1994 en un acto multitudinario en el que fue asesinado el candidato oficial a la presidencia de México, Luis Donaldo Colosio. El video del magnicidio con “La culebra” de fondo fue tan extensamente difundido en ese país que existe ahí una fuerte memoria colectiva que asocia la canción con el crimen. Por ello, muchos comentarios mencionan el acontecimiento con un macabro humor negro: “Les arruinaré el chiste: COLOSIO!”; “solo faltó Colosio en el video”; “¡corre Colosio corre!”; “ahora entiendo el asesinato de Colosio”; “Pa’ mí que Axl Rose mató a Colosio” (IBARECXRECORDS 2009). En este mismo video podemos apreciar intervenciones que exploran con un humor autorreflexivo su experiencia con el meme: “¿cómo llegué aquí?”; “¡Por eso amo el internet!!!”. Un usuario comentó que “se supone que debería estar estudiando para uno de los exámenes más importantes de mi vida y [estoy] haciéndome pendejo aquí”. Algunos días después, otro participante le preguntó: “¿Qué tal te fue en tu examen carnal [hermano]? Jajaja”. Algunos, aprovechando el espacio ficcional que se abrió, llevaron aún más lejos la broma: “Lo vi en el 2068, lo que pasa es que en ese año después de una intensa guerra lo único que sobrevivieron fueron las obsoletas y enormes computadoras y sobrevivieron los servidores de YouTube y pues aquí estoy”; “¡like si lo viste después de la crisis nuclear del año 2078!” (IBARECXRECORDS 2009). En otro video un usuario comentó “Me dio 3 tipos de cáncer por escuchar esto” (Such 2008).

Hay otro tipo de comentarios que alaban y rinden culto a la creatividad del remezclador. En el video “El mejor cover de The Doors - Cumbia - Cómo te voy a olvidar” se lee: “si hubiera sabido tu nombre hace unos días te habría pedido a los reyes magos... les habría dejado whisky y oreos...” (Artal8 2010). Algunos usuarios señalan los principales *puncta* y momentos más cómicos comentándolos y resaltándolos. Pero también otros van más lejos y detectan nuevos puntos de humor que al parecer no estaban contemplados originalmente por los remezcladores. En “The Who - Cómo me duele” un usuario apuntó: “ojo en el segundo 0:39 el muchacho del público siguiendo el ritmo jajajajajaja” (ECHOES2131 2009b) (ver Video 10). Un espectador de “El sinaloense (Maiz [Korn], el recodo cover)” parece reconocer entre el público a alguien famoso: “sale el Robin Williams al segundo 0:06”; pero otro usuario le encontró parecido más bien con “Elton John” (SaLaZ86 2007) (ver Video 7).

Otro aspecto interesante de estas conversaciones es la comparación entre diferentes videos que integran el meme *Cover Heavy-Cumbia*. Con ello, estos diálogos se convierten en una instancia de negociación de canon donde se resaltan los videos más apreciados por la comunidad. Por ejemplo, “El sinaloense (Maiz [Korn], el recodo cover)” suele ser comparado con los memes que combinan Rammstein con la canción el Sonidito de los cuales hablamos en secciones anteriores. Para algunos usuarios el “cover” de Korn “no se compara con el grandioso *Das Kleine Ton*”; “este no queda [bien;] el que queda a la perfección es el de Rammstein El Sonidito”; “está chido, pero está más vergas [mejor] el del Sonidito”; “Aguanta [es bueno], pero no se compara con ‘El Sonidito’ de Rammstein”; “nah, está más bueno el de Rammstein - El Sonidito”; “Jajaja no tan rifado [bueno] como el Rammstein, pero quedó chido [bueno]”. Para otros “este y el Sonidito están chidos [buenos]”. En menor medida hay quien opina que “[el video de Korn] está más pitero [mejor] que el de Rammstein” o “ajajaja este es el más chingón” (SaLaZ86 2007).

“Metallica norteña” también es comparado: “maaalo el video, el mejor es el Sonidito de Rammstein, pero este quedó francamente malo”; “No, no quedó... dedícate a otra cosa o mejor ve el del Sonidito con Rammstein o [el de] Guns and Roses cumbia”; “...no está

muy bien sincronizado, mejor chequense [mirar] el de Rammstein ‘El sonidito’, ese sí es la mera neta [verdad]” (Correa 2007).

Varios usuarios aprovechan las conversaciones para hacer peticiones. Un comentarista de “El sinaloense (Maiz [Korn], el recodo cover)” sugirió que “no estaría mal [hacer] uno de Metallica interpretando La Cusinela” [tema tradicional de México cantado en lenguas originarias] (SaLaZ86 2007). Espectadores de “Metallica norteña” aconsejaron que “le hubieras puesto ‘Camelia la Tejana’ de los Tigres” [del Norte] o “haz uno de [la banda de rock progresivo] The Mars Volta” (Correa 2007).

Como vimos en secciones anteriores, IBARECXRECORDS realizó una respuesta a un video precedente que combinaba El Sonidito con Rammstein. Un comentarista no se percató que se trataba de un *diálogo digital directo* y le reclamó: “poco ingenio tienes eh... este video ya estaba desde antes con otro video de Rammstein, la idea ya te la habían ganado mi buen...”. En cambio, el usuario *zomenja*<sup>19</sup> se incluyó en la conversación directa: “... está chingón [bueno] tu video, saludos carnal [hermano] y espero que revises el mío [su propia remezcla] y si puedes acéptalo como respuesta a tu video” (IBARECXRECORDS 2007). Desafortunadamente en el canal de YouTube de *zomenja* no queda rastro de su participación en este meme.

## 5.2. Cortocircuito, indignación y descortesía digital

Como señalé anteriormente, las remezclas que conforman este meme siguen el principio de *cortocircuito* según el cual un “texto mayor” es comprendido a través de un “texto menor” que desarticula su significado propiciando lecturas reflexivas sean críticas o satíricas. En López-Cano (2020: 166) señalé que para la inmensa mayoría de las audiencias del meme *Cover Heavy-Cumbia* el texto mayor está ubicado en la banda de imagen que representa a un grupo de rock trasnacional mientras que el puesto de “texto menor”, el que hace cosas sobre el mayor, lo ocupa siempre la música local latinoamericana. Entre el 15 y 20% de los comentarios de estas remezclas reaccionan airadamente y ofendidos por lo que consideran una afrenta a sus bandas de rock favoritas. En efecto, los objetos virtuales que compartimos en las redes sociales ya sean textos, imágenes, canciones, trozos de películas, series o videos de nuestras bandas musicales favoritas, no solo nos permiten mostrar y compartir nuestros gustos (Liu 2007: 252-53), sino que con ellos también hacemos públicos aspectos sustanciales de nuestra identidad en la red (Boyd 2014: 43-47). Por ello reaccionamos de forma enérgica cuando consideramos que alguno de nuestros objetos identitarios es ultrajado.

Comentarios como estos son frecuentes: “¡Esto es blasfemia!!!!”; “Metallica es lo mejor del metal no se tiene que comparar con esta música de pendejos, no lo vuelvas a hacer”; “¡con lo norteño ofenden la cultura de Metallica!!!”; “[si] nosotros los metaleros no nos metemos con sus músicas, ¿por qué ustedes tienen que ensuciar un tema de Metallica?... se nota que cada vez hay más ignorantes en este mundo”; “qué insulto tan mas grande has cometido ante Metallica” (Correa 2007); “cómo se atreven a poner a esa música corriente actuándola Korn, uno de los mejores grupos. No me importa que yo sea de México, ¡odio esta música!!!”; “qué estupidez, ¿cuál es la gracia de subir esto? Aguante Korn, deja de subir pelotudeces”; “respeto a Korn hijo de mil putas” (SaLaZ86 2007); “la cumbia es asquerosa, cómo pueden combinar esa música marginal con estos dioses vivos del metal [que son SlipKnot]” (Such 2008); “no echen a perder las imágenes de estos supergrupos [como The Who], poniéndoles esa porquería de música” (ECHOES2131 2009b).

<sup>19</sup> <https://www.youtube.com/user/zomenja> [acceso: 14 de junio de 2023].

En las conversaciones paramétricas es fácil encontrarnos con insultos exacerbados contra los remezcladores que “ofendieron” a su grupo favorito como “Púdrete asquerosa sabandija”; “gente enferma, infame [...] cucarachas...” (Correa 2007); “¡hijo de puta bastardo!!!! ojalá tengas un accidente, quedes inválido y sordo y vivas muchos años en agonía!!!” (SaLaZ86, 2007). Pero estas expresiones no son exclusivas de esta memética: son consustanciales a la dinámica de las redes sociales. Es verdad que en la comunicación digital “las interacciones no necesitan de un encuentro cara a cara ni de la sincronización temporal”, por lo que estos medios potencian “la capacidad de la persona de presentar su identidad de manera controlada y selectiva, pudiendo decidir qué, cómo, cuánto y cuándo revela de su ‘yo’ a la manera de un *networked self*” (Serrano-Puche 2013: 359-60).

Sin embargo, en nuestra interacción en redes sociales también solemos con mucha frecuencia perder el control. La comunicación *online* “tiene más intensidad e inmediatez” que la presencial. Además, las plataformas, sus reglas y el medio le otorgan una “naturaleza informal y desinhibidora” (Gómez Cabranes 2013: 227). En ellas somos enfáticos, exagerados e hiperbólicos porque nos sentimos libres de escribir lo que sea, no hay moderadores ni censores, pero, sobre todo, estamos solos, sin la presencia física de los interlocutores. Esa ausencia impide construir espacios intersubjetivos que promuevan algo de empatía entre los participantes o que impongan autolimitaciones interpersonales como las que vivimos durante las interacciones corporeizadas o *in praesentia* (Martínez Rodrigo, Segura García y Sánchez Martín 2011). He aquí una de las contradicciones fundamentales de la comunicación en redes sociales: leemos y respondemos comunicaciones de una inmensa e indefinida masa de interlocutores, pero instalados en el más absoluto espacio íntimo, ahí donde somos más plenipotenciarios, pero también frágiles.

Por otro lado, sabemos que los comentarios ofensivos en redes sociales generan más reacciones que los moderados y atraen a muchos curiosos. El negocio de las plataformas digitales se fundamenta en la economía de la permanencia: cuando una conversación tiene más interacciones enfáticas, ofensivas y desproporcionadas, más atención genera y más permanecemos en el sitio. En efecto, “la lógica corporativa de estas plataformas, junto con sus características técnicas intrínsecas (algoritmos, botones y funciones), condicionan las interacciones sociales que albergan, así como también afectan fenómenos sociales y políticos más amplios”. La teoría actor-red de Latour (2005) asigna la misma agencia tanto a agentes humanos como los no humanos para explicar los fenómenos sociotécnicos. Por ello, el “estudio de la circulación del odio y la discriminación” en plataformas como Facebook no incumbe solo a las acciones de personas extremistas, sino que es necesario considerar la *agencia* que la propia plataforma introduce por medio de sus políticas, configuración y posibilidades de interacción por medio de los botones “me gusta”, “compartir”, “comentar” o “informar” (Ben-David y Matamoros-Fernández 2016: 1168).

Al tono exacerbado en redes sociales se le suele llamar *descortesía digital*. Es común que “la relación *on-line* propicie los comportamientos descorteses de los interactuantes”, pues en ella dejan de aplicar “las restricciones coercitivas que rigen en la sociedad *off-line*”. La iteración de este modo de relaciones genera “un proceso de naturalización de la descortesía” (Kaul de Marlangeon y Cordisco 2014: 159). La descortesía es “un comportamiento comunicativo que ataca, daña, denigra u ofende la *imagen social* del interlocutor; busca causarle un perjuicio o incide de manera negativa en el clima socioemocional de la interacción” (Kaul de Marlangeon y Cordisco 2014: 147). De este modo, la descortesía genera comunicaciones que “expresan actitudes de distancia emocional y confrontación” (Kaul de Marlangeon y Cordisco 2014: 159). La memética no solo no está exenta de descortesía digital: la retroalimenta y ofrece nuevos espacios para su expresión.

Por último, he de señalar que una parte de los conversadores digitales que se manifiesta amante del metal y fan de la banda “ofendida”, lejos de expresar indignación, se muestra

dispuesta a aceptar la broma. Por lo general critican las reacciones airadas e invitan a reírse del meme. Su discurso se expresa de forma moderada pero también puede recurrir a insultos descorteses: “Marihuaster of Puppets yeahhh jajaja, a mí me encanta Metallica, y el video está chingón [...] hay que reírse un rato. Los que se ofenden son unos putos posers que se creen fans, jódanse, seguro solo conocen la de ‘Master of Puppets’” (Correa 2007).

### 5.3. Contrapúblicos

Los estudiosos de los memes señalan la emergencia continua de *contrapúblicos* en las conversaciones digitales. Se trata de “escenarios discursivos paralelos en los cuales los miembros de los grupos sociales subordinados crean y circulan contradiscursos para formular interpretaciones oposicionales de sus identidades, intereses y necesidades” (Fernández Hasan 2007: 1). En la memética los contrapúblicos están integrados por usuarios que se valen de los medios participativos para encontrar apoyos a sus posturas de un modo que desafía, para bien y para mal, las opiniones, puntos de vista, modalidades de discusión y argumentos dominantes en la sociedad (Milner 2016: 115-121). Esto les permite, entre otras cosas, alejarse de la corrección política con que se abordan ciertas problemáticas en medios públicos tradicionales como la prensa, radio o televisión. En ocasiones, los contrapúblicos meméticos permiten expresarse a nuevas subjetividades renovadoras como el feminismo, grupos marginados, identidades LGTBI+, o los colectivos que promueven relaciones económicas alternativas. Pero en otros momentos, estos espacios sirven simplemente para dar rienda suelta a posturas racistas, fascistas, clasistas o machistas<sup>20</sup>.

En el meme estudiado he detectado varios contrapúblicos. Por un lado, están los que, mostrando su desacuerdo con que sus bandas favoritas se remezclen con “músicas ruines”, aprovechan para expresar sus fobias al interior del propio metal. Para este sector, existen bandas “malas” a las cuales se puede satirizar, pero no a las “buenas”: “lo de Rammstein lo entiendo y hasta lo apoyo, pero ¿cómo editar a Metallica y más con norteña? Mejor vete a leer un libro o algo”; “che con esta te fuiste al carajo... con Guns and Roses no importa, es una mierda, pero Metallica chabón [chico]... se te fue la mano”. El propio mecanismo de cortocircuito de la remezcla y la mirada reflexiva que introduce a la banda “satirizada” funciona como una verdadera provocación en la que caen numerosos comentaristas y aprovechan la ocasión para enfatizar su animadversión para con algún grupo: “al menos esa norteña es más heavy que todo el material de Metallica después del ‘Master of Puppets’”; “está mejor así que como [suena Metallica] ahora”; “es la única banda que merece ser degradada de esta forma”; “a mí me gustaba Metallica hasta que metieron al putete mierdero de Jason Newsted que al fin terminaron mandando a la chingada solamente para empeorar; Metallica se acabó con la muerte de Clifford Burton le duela a quien le duela” (Correa 2007); “[esta es] la canción más satánica de Slipknot”; “Ojalá Slipknot triunfe en la cumbia, como no lo hizo en el screamo. Mucha suerte en esta nueva etapa”; “hasta esto es mejor que ‘slippop’” (Such 2008).

En ocasiones, en el seno de estos contrapúblicos y entre insultos soeces y descalificaciones tajantes, aparecen interesantes discusiones acerca de las sutilezas de los diferentes géneros y familias del metal; criterios de autenticidad y pureza musical. En el video “Metallica norteña” alguien quiso hacer historia: “los iniciadores del trash fueron D.R.I. que empezaron como hardcore punk y después como crossover, que del crossover nació el trash!!!!”. Sin embargo, otro comentarista reparó en el error ortográfico: “Metallica es ‘thrash metal’

<sup>20</sup> Para la noción de contrapúblicos véase Fraser (1990) y Warner (2012). Para los contrapúblicos en la memética véase Milner (2016: 115-149).

pendejo”; otro usuario abunda: “no es trash lo que interpreta Metallica, es Thrash Metal, le invito a instruirse, hay un gran camino entre Trash (Basura) y Thrash (Golpe o Agresión)” (Correa 2007).

Algunos usuarios arremeten no solo contra las bandas sino contra sus seguidores: “a los que escuchan Slipknot no se les llama metaleros, se les llama Posers”; “no entiendo por qué los fans de Slipknot dicen ser que son metal [...] pero los metaleros los vemos igual como un ‘regaytonero’ (Slipknot = ‘regayton’; [son] igual de comerciales, haz de cuenta que Slipknot es lo comercial en la industria del rock así como el ‘regayton’ lo es en la industria masiva musical)”. Ante estos ataques, otro usuario respondió enfático: “pero quiero saber por qué todos dicen que Slipknot no es metal [...] díganme ustedes que se la dan de metaleros, ¡solo porque se les pegó un tema de Megadeth! No saben nada...”. Otro usuario intenta argumentar con mayor profundidad: “Hay cosas que mezcladas quedan mal, para mí, no es el caso del Nu metal. [Este] no se basa solo en la mezcla con el rap, estaríamos hablando específicamente de rap metal (Slipknot no es banda rap metal), y hay bandas de mierda de ese género, no lo discuto, pero también hay buenas bandas” (Such 2008)

En el video “El sinaloense (Maiz [Korn], el recodo cover)” varios usuarios comentan: “si eres metalera a morir no te debe de gustar Korn, por favor, entonces eres una mierda no metalera”. Otro comentarista intenta analizar la naturaleza de la banda: “ellos no tocan metal, sino rap-metal, el metal tiene varios subgéneros vos que sos metalero lo deberías saber. Además Korn no fue el primer grupo en tocar rap-metal, el primero fue Rage Against the Machine, los cuales por cierto apoyan a movimientos de izquierda como el EZLN. Además Rage Against the Machine tiene letras de crítica política, económica y social”. Sin embargo, no todos están de acuerdo: “Korn es una mierda y todos lo saben”; “... Korn es la mierda más comercial y barata que puede haber dentro de la música, ellos y los Jonas Brothers son la misma cagada. Ponte a escuchar metal europeo y aprende algo wey”. Un usuario angloparlante apoya el punto de vista anterior: “Korn es una puta basura, la música de mierda que interpretan está pensada para niños de 13 años. Es tan comercial como la jodida Britney. Mtv te ha lavado el cerebro como a la mayoría de los idiotas (dice Green Day). Tienes internet, ahora úsalo para obtener algo de cultura. Al menos trata de escuchar real Brutal Metal, niñato”<sup>21</sup>. Pero los fans de la banda no se conforman con esas desacreditaciones: “... para los que dicen que Korn es una mierda porque incluyeron cosas que no se [habían] experimentado en el metal, [debo] decirles que cuando incluyeron violines, chelos y sopranos con guitarras y bajos y voces guturales, muchos creyeron que sería una mentada de madre al metal, pero con esa mezcla salieron grupos como Nightwish, Lacrimosa, Apocalíptica, etc., que son excelentes bandas” (SaLaZ86 2007).

Hay contrapúblicos que muestran su desprecio por ciertas músicas y exhiben sin pudor alguno un profundo racismo: “... ¿cómo osas poner a los dioses de Metallica con esta [música... que] debería dar vergüenza en México [...] es una pinche mierda”; “A huevo, soy mexicano y soy metalero, pero no soy negro como la mayoría de los mexicanos, que asco ser negro como tú [...] es el precio que debemos pagar los verdaderos metaleros, nacos [persona de clase baja] que quieren ser como nosotros” (SaLaZ86 2007).

En el video “SlipKnot - que levante la mano (parody)” encontramos un enfrentamiento similar, pero, de manera completamente excepcional, los comentarios son para la música que ocupa el texto menor en la remezcla (ver Video 11). El video edita imágenes de la banda de metal alternativo con “Que levante la mano”, una exitosa cumbia compuesta por

<sup>21</sup> Inglés original: *Korn is fucking garbage, the shitty music they play is intended for 13-year old kids. Is as commercial as fucking Britney. Mtv has brainwashed you as most of idiots (says green day). You have internet, now use it to get some culture. At least try to listen to real brutal metal kiddo.*



el argentino Alejandro Vezzani y que desde 2001 se ha grabado por innumerables artistas en toda Latinoamérica. Para el meme, el remezclador empleó la versión de los Hermanos Yaipén de Perú. Un usuario comenta que “es mejor la versión original de Américo”, un famoso cantante chileno. Otro comentarista le responde “¿versión original [la] de Américo?, ese puto solo hace un cover de la canción, esta es la original chileno culo roto de mierda” (Such 2008).

#### 5.4. Indignados por el “texto menor”

Son extremadamente pocos los comentaristas que muestran una indignación similar a la anterior, pero en sentido contrario: se ofenden porque una música popular latinoamericana se combina con una banda de rock internacional. Su peso frente a la inmensa mayoría que se posiciona con la música metal es ínfimo. Muy rara vez se leen comentarios como este, que aparece en el video “El sinaloense (Maiz [Korn], el recodo cover)”: “no insulten a la banda el recodo no mamen”; otro usuario reacciona a esta opinión: “ese comentario [es] muy acertado, tal vez la banda deba ser del gusto de todos por ser mexicanos pero sí es triste ver gente que no le guste la banda norteño etc. y les guste Belinda, RBD y cosas por el estilo, siendo que la música de banda, el norteño y mariachi en verdad es MÚSICA” (SaLaZ86 2007).

Ahora bien, dentro de este espacio mínimo de opiniones, no todas las músicas latinoamericanas son valoradas del mismo modo. Para sus defensores, existen temas y bandas canonizadas y prestigiosas mientras que otros géneros son rechazados. En relación con el tema caribeño que se mezcla en “The doors - Pasito tun tun (cover)” un comentarista reacciona a un mensaje que ataca la canción bailable: “esa música es folclore, ¡no seas pendejo! ¡mierda el reggaetón y todo eso!”. Otro usuario en relación a la misma remezcla es más profundo: “Unos dicen que es un ‘insulto’ a The Doors. No veo por qué. Esta versión del ‘Pasito tun tun’ es de una calidad extraordinaria: La orquestación es maravillosa y el pianista se lleva por delante (de lejos) al pianista de The Doors. No tengo nada contra The Doors, solo que no veo por qué consideran a la música latinoamericana ‘inferior’” (ECHOES2131 2009a).

“Pink Floyd - Perfume de gardenias” consiste en imágenes del concierto *Pink Floyd Reunion - Live 8 2005* editadas sobre el famoso bolero cubano “Perfume de gardenias” interpretado en esta ocasión por la canonizada banda tropical mexicana La Sonora Santanera (ver Video 12). Un usuario comenta: “Me encanta Pink Floyd y por supuesto la Sonora Santanera”; otro abunda: “Pink Floyd es grande pero no considero que de ninguna manera se les ofenda al hacer esto [...] ponerle una rola [canción] de la Santanera está chingón [bien], la Santanera también fue una grandísima agrupación”. En plena discusión acerca de la calidad de estas dos bandas, otro usuario apunta: “Más bien tú no sabes de música, eres un cerrado que piensa que Pink Floyd es superior a la Sonora, sin entender que son distintas caras del mismo arte”. Otro remata: “Además, ¿han intentado tocar esas rolas [canciones]? ¿Están seguros que son Basura?” (ECHOES2131 2009c).

## 6. TRANSFORMACIÓN MEMÉTICA

A partir de las conversaciones digitales y las interacciones que ocurren principalmente en los diálogos digitales directos, los memes se transforman. Basados en el modelo de Barley y Tolbert (1997) relativo a las modalidades ciudadanas de interacción activa con las instituciones sociales, Wiggins y Bowers (2014: 11) detectan tres fases meméticas principales en las conversaciones digitales. En la fase de *mantenimiento* se instauran las reglas básicas

de memetización-iteración que se perciben en cada elemento. En la de *elaboración* las reglas se hacen más sofisticadas y complejas. Emergen detalles y los contenidos se alteran o aparecen nuevos elementos o transformaciones que expanden sus significados sin salir de los argumentos centrales. Por último, en la fase de *modificación*, las reglas meméticas se transforman paulatinamente hasta cambiar los argumentos, principios, narrativas y temáticas de discusión fundamentales.

Veamos por ejemplo el caso del meme *Travolta confundido*. Su fuente principal es la escena de la película *Pulp Fiction* (1994) de Quentin Tarantino, en la que Vincent Vega (John Travolta) entra a casa de Mia Wallace (Uma Thurman) quien lo observa por un sistema de cámaras y le habla sin que este la pueda ver. El segmento de la escena en el que Vega volteo a un lado y otro intentando identificar la fuente de la voz que escucha fue convertido en *gif* animado y subido a la red social Imgur el 17 de noviembre de 2012. Este *gif* se instauró como *meme fundador de base* (Shifman 2014: 609) de toda la memética posterior (ver Imagen 4). El proceso de viralización alcanzó un punto intenso hacia noviembre de 2015, cuando proliferaron los *memes igualitarios* (ver Imágenes 5)<sup>22</sup>. El mecanismo consistía en hacer aparecer a Vega en las más variadas situaciones para expresar perplejidad o confusión.

Durante su propagación por la red, una gran cantidad de memes garantizaron el *mantenimiento* de sus reglas básicas (ver Imágenes 6). Poco a poco la memética se fue sofisticando, lo que condujo a una ampliación de su argumentario principal dentro del proceso de *elaboración* (ver Imágenes 7). En determinado momento, el espacio humorístico se saturó y causó cierto hartazgo entre los usuarios de la red. Esto originó reacciones divertidas en contra de la continuada propagación del meme. Entonces el argumento principal de perplejidad y confusión se transformó radicalmente para sustituirlo por el hartazgo y el deseo de algunos prosumidores de que se detuviera la memética. Nuevas reglas meméticas aparecieron en esta fase de *modificación* (ver Imágenes 8).

Como hemos visto, en el meme *heavy cumbia*, como en todos los videomemes musicales, apenas existen los diálogos digitales directos. Por esta razón, la dinámica de transformación memética propuesta por Wiggins y Bowers es más difícil de apreciar de manera clara: no suele haber procesos paulatinos de *elaboración y modificación*. La versión de IBARECXRECORDS al meme de Rammstein interpretando el sonidito que hemos visto en secciones anteriores puede entenderse como la introducción de una fase de *elaboración*: a la regla básica de hacer cantar un tema latinoamericano “inadecuado” a una banda de metal, se añadió una narrativa ficticia y humorística que se puede sintetizar así: hay que deshacerse del tecladista. Hasta donde pude indagar, esta nueva ruta no se continuó.

Un caso de *modificación* lo apreciamos en dos remezclas que el usuario Alegarikous<sup>23</sup> subió en septiembre de 2014. En una vemos a AC/DC “versionando” el tema “Síndrome Camboya” de la banda de rock chilena Los Peores de Chile (ver Video 13). En la segunda aparece Guns and Roses cantando “Los Chicos Buenos (Bomberos)” de la banda también chilena Sexual Democracia (ver Video 14). En efecto, cambió el tipo de música con la que se combinan las bandas de rock. Aquí el metal *mainstream* ya no se articula con una música populachera y ruin latinoamericana, sino con otra banda de rock de la región con un arraigo extremadamente local y audiencias tan fieles como reducidas. De este modo, su alcance y poder de interpelación es más limitado en número y las reacciones e interacción son en extremo modestas: apenas una decena de comentarios.

<sup>22</sup> El meme igualitario son todas las transformaciones e iteraciones elaboradas a partir del meme fundador de base (Shifman 2014, 611).

<sup>23</sup> <https://www.youtube.com/channel/UCbWzJj1gyNRMmgRYfvcgYw> [acceso: 14 de junio de 2023].

Otros casos de *modificación* son las remezclas que Francisco Escobar de México comenzó a subir a su canal de YouTube *Autumn's Midnight* a partir del confinamiento provocado por el COVID-19 en 2020. Se trata de versiones de baladas, cumbias y canciones juveniles en castellano en el estilo de Rammstein. Los arreglos son compuestos por el propio usuario, quien ejecuta tanto las voces como el acompañamiento instrumental. En ocasiones retoma algún elemento de una canción de la banda alemana y puede llegar a samplear algún trozo tanto de la canción en castellano como la de Rammstein. Pretende que el resultado tenga un alto grado de originalidad para evitar infracciones de *copyright*. Por lo regular usa videos de la banda alemana, pero en ocasiones los combina con fragmentos de videos de las bandas en castellano.

En “Los Ángeles Azules: 17 Años. Con un toque de Rammstein”, por ejemplo, adapta la cumbia original al metal sampleando solo un fragmento del bajo de “Mein Teil” de Rammstein (ver Video 15). En “Vuela Vuela. Al estilo de Rammstein” samplea dos sonidos característicos de “Du Hast” de los alemanes, los que aparecen alterados en altura y tiempo en su remezcla (ver Video 16). En “Jeanette: Frente A Frente. Al Estilo de Rammstein” samplea la voz de la cantante y la combina con la suya (ver Video 17). En este caso no toma ningún elemento de Rammstein ni el arreglo presenta ninguna referencia a ninguna canción específica de esa banda. Una de sus remezclas más logradas es, sin duda, “Rammstein-Engel. Versión Cumbia”; aquí la parte vocal fue sampleada y remezclada desde la grabación de la banda alemana, y el acompañamiento ha sido compuesto e interpretado por él (ver Video 18).

Escobar conocía los memes de los videos de Rammstein, incluyendo los que contienen el tema “El Sonidito” que hemos analizado. Sin embargo, no se propuso hacer una respuesta directa a estos. Su motivación principal fue la de pasar lo mejor posible el confinamiento divirtiéndose él mismo y a sus seguidores en YouTube, y también dotar de ganchos atractivos a su canal, que contiene diversas ofertas educativas y musicales. No obstante, no se opone a que la comunidad digital comprenda, interprete, comente y comparta sus remezclas como parte de esta memética: inevitablemente forman parte de ella (Escobar 2021).

## 7. CONCLUSIONES

Las conversaciones digitales que establecen los videomemes se articulan en cuatro niveles: *diálogos digitales directos*, *conversaciones parameméticas*, *propagación* y *consumo llano*. Al requerir competencias específicas en la edición audiovisual, los *diálogos digitales directos* o respuestas específicas a videos concretos, si bien son muy significativos, son más bien escasos en este tipo de memes en relación con otros formatos, como las imágenes macro o los *gifs* animados. En este nivel los prosumidores critican, amplifican, corrigen o mejoran las reglas meméticas de cada conversación. Las transformaciones se dan a nivel de la forma, contenido, estrategia argumental, punto de vista o temática discursiva del videomeme. En los ejemplos analizados vimos casos de perfeccionamiento del concepto general de una remezcla o la instauración de un argumento narrativo, que fue sugerido tanto por una idea presente en un meme anterior como por las posibilidades que ofrecían los materiales visuales y musicales de las fuentes empleadas en la remezcla. Esto confirma que es en la remezcla donde cobra todo su sentido una noción propia de *lectura en la era digital* (Middleton 2012). Los remezcladores muestran que conocen hasta en sus más mínimos detalles las fuentes con las que trabajan; son capaces de explorar todo un potencial exegético insólito y de detectar puntos de fricción y contacto entre materiales disímiles, mostrando habilidades de una comprensión lectora y audiovisual adecuada al medio digital con el objetivo de crear un discurso nuevo, cuyos contenidos no están en las fuentes empleadas.

La mayor parte de las conversaciones digitales que permiten los videomemes ocurren a nivel de *conversaciones parameméticas*. Cerca del 80% de los comentarios plasmados en las redes sociales donde se distribuyen, como YouTube o Facebook, celebran y continúan el contenido lúdico de cada meme. Algunas respuestas pueden llegar a ser realmente ingeniosas y divertidas. Una menor parte –entre el 15 y 20%–, pero muy intensa, son comentarios que expresan indignación. En su enorme mayoría son los seguidores de las bandas de metal internacional quienes protestan airadamente por la combinación de las imágenes de sus grupos favoritos con música ruin y populachera latinoamericana. El tono de estas discusiones está marcado todo el tiempo por la *descortesía digital* característica de los intercambios en redes sociales.

Estas discusiones permiten la formación de *contrapúblicos* o espacios donde los participantes se permiten insultos y descalificaciones que desbordan el marco de la corrección social. Entre las conversaciones que emergen de estos espacios destacan aquellos que expresan opiniones acerca de las propias bandas metal “satirizadas”. Con frecuencia se descalifica a las bandas consideradas como malas o “falsas”. En otros momentos encontramos reflexiones muy sutiles acerca de los diferentes géneros y familias del metal. Con mucha frecuencia hay insultos y descalificaciones con evidentes muestras de racismo, clasismo y odio hacia sectores sociales determinados.

Las conversaciones parameméticas afirman ciertos prejuicios en torno al valor de la música popular, dentro de estos destaca el que las bandas internacionales de metal representan “lo normal”, la “música verdadera”, mientras las músicas latinoamericanas expresan “excepciones de mal gusto” con las que se hace mofa de las primeras. Muy pocos comentaristas salen en “defensa” de las músicas latinoamericanas combinadas con el metal internacional. En general, cuando la música local es de una agrupación antigua y canonizada que goza de prestigio, nos encontramos con más defensores de la misma.

Los especialistas han detectado tres fases fundamentales en el desarrollo y transformación de una conversación memética: mantenimiento, elaboración y modificación. Estas se perciben especialmente en memes realizados en formato de imagen estática o *gifs* animados. Debido a su mayor dificultad de elaboración, en los videomemes musicales las pautas de transformación y desarrollo de las conversaciones se llevan a cabo de manera muy peculiar. Su proceso es intermitente y abrupto.

El trabajo presentado es de naturaleza cualitativa, sin embargo, el estudio de la memética musical audiovisual se podría enriquecer con la aplicación de metodologías cuantitativas. Del mismo modo, hay que notar que una parte importante de la base teórica empleada en este estudio proviene de las teorías meméticas propuestas desde los estudios de la comunicación. Esta perspectiva es evidentemente provechosa, pero también tiene límites. No solo es posible conceptualizar el intercambio de memes como *conversaciones digitales*; una perspectiva *performativa*, por ejemplo, podría abrir nuevas puestas de comprensión de estos fenómenos. Esta se ocuparía del estudio de lo que hace o pretende hacer un prosumidor cuando se integra en una memética, por ejemplo, ganar prestigio, lograr visibilidad, buscar aceptación social, movilizar sentimientos, lanzar ganchos publicitarios (*cyberbranding*), etc. Es necesario observar detenidamente el impacto de las lógicas meméticas en la construcción de identidad de miles de adolescentes que elaboran videos miméticos-meméticos en redes sociales como TikTok. Para ello, es necesario incorporar instrumentos de la antropología, psicología y sociología.

## BIBLIOGRAFÍA

## ARTALS

2010 *El mejor cover de The Doors - Cumbia - Como te voy a olvidar*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=wbHXM5-IA-U> [acceso: 14 de junio de 2023].

## BARLEY, STEPHEN, Y PAMELA TOLBERT

1997 "Institutionalization and structuration: Studying the links between action and institution". *Organization Studies*, XVIII/1, pp. 93-117. DOI: 10.1177/017084069701800106

## BEN-DAVID, ANAT, Y ARIADNA MATAMOROS-FERNÁNDEZ

2016 "Hate Speech and Covert Discrimination on Social Media: Monitoring the Facebook Pages of Extreme-Right Political Parties in Spain". *International Journal of Communication*, 10, pp. 1167-1193.

## BOYD, DANAH

2014 *It's complicated: The social lives of networked teens*. Yale: Yale University Press.

## CORREA, OSCAR

2007 *Metallica Norteña*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=k-Ieh1bjWyg> [acceso: 14 de junio de 2023].

## ECHOES2131

2009a *The Doors - Pasito tun tun (cover)*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=g2IY83nGQF8> [acceso: 14 de junio de 2023].

2009b *The Who - Como me duele*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=x9PQ5r7obWI> [acceso: 14 de junio de 2023].

2009c *Pink Floyd - Perfume de gardenias*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=GbU5R2wrUwI> [acceso: 14 de junio de 2023].

## ESCOBAR, FRANCISCO

2021 Entrevista sobre sus remezclas "Al Estilo de Rammstein". Correo electrónico.

## FERNÁNDEZ HASAN, VALERIA

2007 "Medios de comunicación y ciudadanía: Hegemonía y contrahegemonía desde el punto de vista de género". *Question*, I/13, pp. 1-8. <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/321>

## FRASER, NANCY

1990 "Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy". *Social Text*, 25/26, pp. 56-80. DOI: 10.2307/466240

## GÓMEZ CABRANES, LEONOR

2013 "Las emociones del internauta". *Emociones y estilos de vida. Radiografía de nuestro tiempo*. Lourdes Flamarique y Madalena D'Oliveira-Martins (editoras). Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 211-43.

## GUNKEL, DAVID

2016 *Of Remixology: Ethics and Aesthetics after Remix*. Edición Kindle. Cambridge: MIT Press.

## HAMILTON, HAMISH

1999 *Rammstein- Live aus Berlin*. DVD. Berlín: Done and Dusted Productions.

## IBARECXRECORDS

2007 "IBARECXRECORDS - YouTube". Canal de YouTube. IBARECXRECORDS. 2007. [https://www.youtube.com/channel/UCR3x5i3I7e\\_nZDyBWLDIRQ](https://www.youtube.com/channel/UCR3x5i3I7e_nZDyBWLDIRQ) [acceso: 14 de junio de 2023].

2009 *Guns / La culebra*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=7QnE0oSfDgs> [acceso: 14 de junio de 2023].

## KAUL DE MARLANGEON, SILVIA, Y ARIEL CORDISCO

2014 "La descortesía verbal en el contexto político-ideológico de las redes sociales". *Revista de Filología*, 32, pp. 145-62. URI <http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/4645>

KUHN, VIRGINIA

2012 "The rhetoric of remix". *Transformative Works and Cultures*, 9. <http://journal.transformative-works.com/index.php/twc/article/view/358>. DOI: 10.3983/twc.2012.0358

LATOURE, BRUNO

2005 *Reassembling the social: An introduction to actor-network-theory*. Oxford University Press.

LIU, HUGO

2007 "Social network profiles as taste performances", *Journal of Computer-Mediated Communication*, XIII/1, pp. 252-275. DOI: 10.1111/j.1083-6101.2007.00395.x

LÓPEZ-CANO, RUBÉN

2009 "Música, cuerpo, mente extendida y experiencia artística: la gesticulación de Keith Jarret en su Tokyo '84 Encore", *La experiencia artística y la cognición musical. Actas de la VIII reunión anual de la SACCoM*. Buenos Aires: Saccom. <https://www.dropbox.com/s/rwj6635688davgg/2009.Jarret.pdf>

2018 *Música dispersa. Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*. Barcelona: Musikeon.

2020 "The Who live in Sinaloa. Videomemes musicales, punctum, contrapunto cognitivo y lecturas oblicuas". *Revista Musical Chilena*, LXXIV/233, pp. 151-173. DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902020000100151>

2022 *La música cuenta. Retórica, narratividad, dramaturgia, cuerpo y afectos*. 2a edición. Barcelona: Esmuc.

MARINO, GABRIELE

2015 "Semiotics of spreadability: A systematic approach to Internet memes and virality". *Punctum. International Journal of Semiotics*, I/1, pp. 43-66. DOI: 10.18680/hss.2015.0004

MARTÍNEZ RODRIGO, ESTRELLA, ROSARIO SEGURA GARCÍA, Y LOURDES SÁNCHEZ MARTÍN

2011 "El complejo mundo de la interactividad: emociones y redes sociales". *Revista Mediterránea de Comunicación* 2, pp. 171-190. DOI: 10.14198/MEDCOM2011.2.10

MIDDLETON, KIM

2012 "Remix video and the crisis of the humanities". *Transformative Works and Cultures* 9. DOI: 10.3983/twc.2012.0349

MILNER, RYAN

2016 *The World Made Meme. Public Conversations and Participatory Media*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

PAVIS, PATRICE

2000 *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza*. Barcelona: Paidós.

SALAZAR

2007 *KoRn. El Sinaloense (Maiz, El Recodo Cover)*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=vLgSbACZZpw> [acceso: 14 de junio de 2023].

SERRANO-PUCHE, JAVIER

2013 "Vidas conectadas: tecnología digital, interacción social e identidad". *Historia y Comunicación Social*, 18, pp. 353-364. DOI: 10.5209/rev\_HICS.2013.v18.44249

SHIFMAN, LIMOR

2014 *Memes in Digital Culture*. Edición Kindle. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

SOARES, THIAGO

2017 *Ninguém é perfeito e a vida é assim. A música brega em Pernambuco*. Recife: Outros Críticos.

SUCH, MARK

2008 "Mark Such - YouTube". Canal de YouTube. Mark Such. 2008. <https://www.youtube.com/channel/UC8wjzXVypIOwTCIB6I9oNRg> [acceso: 14 de junio de 2023].

- TARASTI, EERO  
1994 *A theory of musical semiotics*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- WARNER, MICHAEL  
2012 *Público, públicos, contrapúblicos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- WIGGINS, BRADLEY E., y G. BRET BOWERS  
2015 “Memes as Genre: A Structural Analysis of the Memescape”. *New Media & Society*, XVII/11, pp. 1886-1906. DOI: 10.1177/1461444814535194
- YÚDICE, GEORGE  
2017 “Músicas plebeyas”, *Memorias, saberes y redes de las culturas populares en América Latina*. Graciela Maglia y Leonor Hernández Fox (editoras). Bogotá: Universidad Externado de Colombia, pp. 105-148.
- ŽIŽEK, SLAVOJ  
2006 *The Parallax View*. Massachusetts: MIT Press.
- ZUMTHOR, PAUL  
1991 *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus.

### Perfiles de usuarios en YouTube no mencionados en la bibliografía

- ADAIR CAMACHO  
<https://www.youtube.com/channel/UC70Hac9B4MJmbiPdyOoWwcv>
- ALEGARIKOUS  
<https://www.youtube.com/user/alegarikous/videos>
- ECHOES2131  
<https://www.youtube.com/channel/UCjpAWLjtdpHWpI4XfLXMJA>
- ENRICO FARNEDI  
<https://www.youtube.com/channel/UCyB0uZi3u53spweiH43wz6g>
- FEDE PRAML  
<https://www.youtube.com/user/federicopraml>
- AUTUMN'S MIDNIGHT (FRANCISCO ESCOBAR)  
<https://www.youtube.com/channel/UCsxe7lNZyMGyGdt4kLGgzxA>
- KIKE LOZANO  
<https://www.youtube.com/channel/UCEPknUGQ0OekW0HF3h29cYQ>
- MIGUEL ROLDÁN  
[https://www.youtube.com/channel/UC\\_Jl0VQRHJeTXSxTi6A1mPg/featured](https://www.youtube.com/channel/UC_Jl0VQRHJeTXSxTi6A1mPg/featured)
- MORKECHO666, AHORA HAZLMONITO  
[https://www.youtube.com/channel/UC6He\\_fwMgVOvxQJnrX0hNFQ](https://www.youtube.com/channel/UC6He_fwMgVOvxQJnrX0hNFQ)
- SPY PERÚ  
[https://www.youtube.com/watch?v=buQLthfDj6Y&list=PLMbKykVUcdwQ8QE1Qxd\\_I4DGnQPknJzn8&index=3](https://www.youtube.com/watch?v=buQLthfDj6Y&list=PLMbKykVUcdwQ8QE1Qxd_I4DGnQPknJzn8&index=3)
- TIO WAKA  
<https://www.youtube.com/c/EITioWaka/featured>
- VIDEOTECES  
<https://www.youtube.com/user/soyntec12>

# *Violeta Parra a través de sus viajes por Europa (1955 y 1962)*

## *Violeta Parra through her travels in Europe (1955 and 1962)*

por

Javier Rodríguez Aedo

Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras  
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile  
jarodril@uc.cl

Este artículo examina las actividades artísticas y políticas desarrolladas por Violeta Parra en diversas ciudades de Europa entre 1954 y 1965. Estudiamos su participación en eventos internacionalistas, su trabajo de divulgación discográfica, la recepción de su música y objetos artísticos, al igual que las redes en que insertó su trabajo. Nos interesa averiguar qué impactos tuvo el conjunto de estas experiencias de circulación internacional en la figura y concepción artística de Violeta Parra. Ya que lejos de la imagen uniforme que últimamente se ha cultivado, los viajes y el contacto con diferentes escenas artísticas le permitieron desarrollar estrategias de apropiación estética que tuvieron como consecuencia una paulatina renovación de sí misma, y con ello del folclor chileno.

**Palabras clave:** Folclor, circulación musical, intercambios culturales, apropiación, Europa, Chile.

*This article examines the artistic and political activities carried out by Violeta Parra in Europe between 1954 and 1965. In this sense, her participation in international events, her work of discography diffusion, the reception of her music and artworks, as well as the networks in which these were inserted. This inquiry focuses on possible impacts that these experiences of international circulation had on the figure and artistic conception of Violeta Parra. Far from the uniform image that has been cultivated recently, her travels and contact with different artistic scenes helped her to develop strategies of aesthetic appropriation that resulted in a gradual renewal of herself, and with it, of Chilean folklore.*

**Keywords:** Folk music, musical circulation, cultural exchange, Europe, Chile.

### INTRODUCCIÓN<sup>1</sup>

En septiembre de 1971 la prensa chilena anunciaba la publicación de un disco póstumo de Violeta Parra titulado *Canciones reencontradas en París* (Rojas 1971). La producción incluía

<sup>1</sup> Este trabajo forma parte del proyecto *Una historia global del folclor político chileno: cooperación artística, circulaciones musicales y redes de militancia (1967-1988)*. Agradezco el financiamiento de ANID, por medio del proyecto FONDECYT de Postdoctorado n° 3220214, y del “Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras (CMUS)”, Programa Iniciativa Científica Milenio NCS2022\_2016. También agradezco a Marcy Campos, Laura Jordán y Stefano Gavagnin por la lectura de una versión preliminar y por sus comentarios críticos que enriquecieron este artículo.



una docena de canciones recuperadas por su hija, Isabel Parra, durante la gira artística que ella y Quilapayún realizaron ese mismo año por diversos países de Europa (Rodríguez Aedo 2016: 75). Las canciones habían sido grabadas originalmente en agosto de 1963 en los estudios del sello Barclay, bajo licencia del sello Arion. Pero la muerte de la cantautora algunos años después (en febrero de 1967) hizo que el proyecto discográfico fuera olvidado en Francia. Para la prensa chilena, la importancia del hallazgo era doble: por un lado, el hecho que Ariane Ségal (directora de Arion) conservara la cinta magnética hasta 1971 era un acontecimiento extraordinario en sí mismo; por el otro, aunque la mayoría de las “canciones reencontradas” ya eran conocidas en Chile (gracias a las versiones realizadas por los exponentes de la Nueva Canción Chilena), por primera vez se podían escuchar de la voz y guitarra de Violeta Parra. Como reseñaba Héctor Miranda (integrante del conjunto folclórico Los Calchakis): “la cinta guardada durante años en un estante [conservaba] el alma sonora de Violeta Parra reencontrada en un rincón de París”<sup>2</sup>.

Este episodio refleja la dimensión transnacional que adquirió la obra artística de la cantautora chilena durante los años cincuenta y sesenta. Aunque la prensa chilena no percibía el tejido cosmopolita detrás de la grabación, presentándola en todo momento como una producción nacional, de alguna manera este disco materializaba las redes en que Violeta Parra se insertó durante sus viajes en Europa. Hablamos de sellos discográficos, teatros, *boîtes* nocturnas, eventos internacionalistas, galerías de arte, canales de televisión, contactos con músicos, antropólogos y artistas plásticos. Los intercambios y transferencias artísticas llevadas adelante por Violeta Parra durante sus dos estancias de corta duración en Europa –la primera entre 1955 y 1956, la segunda entre 1962 y 1965– resultaron decisivas para la orientación que ella imprimió a su concepción estética, su práctica musical del folclor y su activismo político. Ambos viajes se realizaron en un momento significativo de redefinición de la música folclórica latinoamericana en diferentes partes del mundo (Palomino 2020), ambiente que favoreció a Violeta Parra, y al que se incorporó en Europa.

Si bien numerosos estudios han abordado diversos aspectos de Violeta Parra, pocos analizan sus viajes europeos o estudian la dimensión internacional de su trabajo artístico. Salvo los textos de la investigadora Ericka Verba (2013, 2019) y el dossier acerca de autenticidad, primitivismos y exotismo publicado por la revista *Artelogie* en 2019 (donde destacan las contribuciones de Daniela Fugellie, Stefano Gavagnin e Isabel Plante), la mayoría de los estudios dedicados a la cantautora se limitan a un espacio geográfico local y utilizan archivos y documentos históricos chilenos, escritos en español. Es decir, no consideran la dimensión cosmopolita de su lenguaje artístico, las características de su movilidad transnacional, ni las consecuencias que estas idas y venidas tuvieron en su pensamiento estético. Evidentemente, el intento de abordar la obra musical de la cantante desde un punto de vista estrictamente nacional constituye un obstáculo para comprender la naturaleza de su obra y los vínculos que ha forjado con los grandes acontecimientos políticos y artísticos del mundo; también comprende una dificultad para concebir la historia reciente de la música popular chilena.

En este artículo examinamos los viajes de Violeta Parra en Europa, profundizando en sus conexiones políticas, actividades artísticas y desplazamientos estéticos. Demostraremos que las experiencias y características de la movilidad transnacional de Violeta Parra impactaron en su (auto)convencimiento acerca de la “autenticidad” de su propio trabajo, como también en la reorientación cosmopolita de su creación artística. Usaremos un tipo de narración cronológica apoyada en diversos fondos documentales históricos (escritos, sonoros, visuales y audiovisuales, muchos de ellos inéditos) cuyo origen testimonia la rica trayectoria de la cantautora por el territorio europeo y cuya naturaleza se vincula con las actividades realizadas en ambos viajes. Consultamos para esto fondos teatrales, de partidos

<sup>2</sup> Texto en contratapa. Violeta Parra. *Canciones reencontradas en París*.

políticos de izquierda, fotográficos, audiovisuales y de prensa nacional en archivos de Polonia, Finlandia, Francia y Suiza.

### FESTIVAL MUNDIAL DE LA JUVENTUD Y LOS ESTUDIANTES, 1955

Violeta Parra realizó su primer viaje a Europa en 1955, gracias al Premio Caupolicán a la folclorista del Año, otorgado por la Asociación Chilena de Cronistas de Espectáculos un año antes. Obtenido por el éxito de dos de sus canciones, así como por su labor de investigación del folclor musical chileno (que difundía semanalmente en el programa radiofónico *Así canta Violeta Parra*), este premio validaba el camino profesional seguido por la folclorista a inicios de los años cincuenta<sup>3</sup>. El premio también implicaba asumir una responsabilidad política mayor, ya que le daba la oportunidad de participar en el 5° Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes (Varsovia, 1955), como parte de los 180 representantes de la delegación chilena. Según recuerda su familia, Violeta Parra era plenamente consciente del rol diplomático implícito en su participación. Antes de partir, señaló que el viaje lo hacía “por Chile, por nuestro folclor, por los trabajadores y su música” (Stambuk y Bravo 2011: 102). No fue una decisión fácil de tomar, ya que implicaba dejar atrás a su compañero de entonces (Luis Arce) y a sus cuatro hijos. El viaje de la cantautora debía durar solo un par de meses, pero se prolongó durante un año y medio.

El Festival Mundial fue una iniciativa de la Federación Mundial de la Juventud Democrática (FMJD) y la Unión Internacional de Estudiantes (UIE), dos instituciones fundadas en 1945<sup>4</sup>. Celebrado cada dos años, el evento acogía varias manifestaciones artísticas e incluía una conferencia política –la parte más ideológica del encuentro– durante la cual los jóvenes debatían acerca del acontecer mundial. De todos modos, como explica el historiador Matthieu Gillabert, el festival tuvo a menudo un efecto liberador para los participantes, quienes aprovechaban al máximo el contexto de “apertura cultural, experiencia mágica, fiesta alcoholizada y fiesta erótica” (2020: 58). A pesar de que casi todas sus ediciones habían sido organizadas en países comunistas<sup>5</sup>, el Festival Mundial fue un encuentro internacional que favorecía el diálogo y los intercambios “entre la juventud del Este, la juventud del Oeste, que vivía el inicio del largo periodo de los años 60, y la juventud del Tercer Mundo, que vivía el proceso de descolonización” (Predescu 2017: 133). En este sentido, el encuentro constituyó un espacio fundamental para trazar los contornos de las políticas culturales del bloque del Este hacia los países de América Latina, Asia y África.

El festival de 1955, desarrollado entre el 31 de julio y el 15 de agosto, fue el primer contacto de Violeta Parra con el internacionalismo político; un acontecimiento cuya importancia superó con creces sus actividades artísticas anteriores (Herrero 2017: 109-181).

<sup>3</sup> Las canciones premiadas fueron “Que pena siente el alma” y “Casamiento de negros”. Como recordara el poeta y cineasta cubano Víctor Casaus, el programa de radio, “que se proponía un acercamiento riguroso y ameno a la cultura popular expresada en canciones y costumbres”, duró cerca de un año (Parra 1985: 20).

<sup>4</sup> La primera organización, cuya sede estuvo en París, se fundó como una manera de incentivar la cooperación entre los países que formaron parte del grupo de los Aliados en la Segunda Guerra Mundial. Pero las tensiones de la Guerra Fría, pocos años después, hicieron que los jóvenes occidentales abandonaran una asociación que quedó en manos de sectores prosoviéticos. La segunda institución, fundada en Praga, también tuvo un carácter multilateral al inicio, pero rápidamente se fracturó en dos campos, siendo el soviético el que logró controlar la organización (Fischer 2007).

<sup>5</sup> La lista de las ciudades que acogieron el festival entre 1947 y 1957 es la siguiente: primer festival de 1947 en Praga (Checoslovaquia); 2° festival de 1949 en Budapest (Hungría), 3° festival de 1951 en Berlín Este (Alemania Oriental); 4° festival de 1953 en Bucarest (Rumanía); 5° festival de 1955 en Varsovia (Polonia), 6° festival de 1957 en Moscú (Unión Soviética).

Durante dos semanas, más de treinta mil jóvenes de ciento catorce países inundaron la capital polaca (Namolaru 1956: 7). La elección de Varsovia como sede del festival no era casual: solo unos meses antes, la Unión Soviética y un grupo de países de Europa del Este (entre ellos Albania, Bulgaria, Rumanía, Hungría, Polonia, Checoslovaquia y la RDA) habían firmado el Pacto de Varsovia<sup>6</sup>. De esta manera, el festival se convertía en una estrategia para transmitir, en el contexto de la Guerra Fría, una imagen del socialismo diferente a la atribuida por los países capitalistas: alegría, solidaridad y multiculturalismo eran valores compartidos por los asistentes, bajo el lema “Por la paz y la amistad”. Proyectado hacia el espacio artístico, el conflicto global se “traducía en una serie de confrontaciones en el dominio de las producciones y prácticas culturales, como también de las sensibilidades y valores, normas y universos simbólicos” (Moine 2013: 41). El informe realizado tras el festival también explicaba que otro de sus objetivos era reunir toda la riqueza ideológica de la izquierda en un solo lugar y tiempo. Se trataba, por tanto, de un evento importante para los activistas y militantes, que les permitía dar una nueva dimensión a los discursos acerca de la diversidad cultural e incorporar otras imágenes de alteridad (ver Figura 1). Este informe ofrece la siguiente impresión:

Nuestro ojo acostumbrado a un cierto tipo de rostro, a una determinada forma de vestir, se encuentra aquí con jóvenes de los cinco continentes, que aportan toda la variedad, toda la riqueza de sus trajes. Pero, ¿a dónde debemos dirigir primero nuestra mirada? ¿Hacia los **sombreros de los chilenos**, los vestidos de seda de los bailarines chinos, las originales gorras de los estudiantes italianos? ¿A qué? (Namolaru 1956: 8)



Figura 1. Participantes del 5° Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes. Archivo Fotográfico Zbyszek Siemaszko, Fondo 3/51/0/7.6/372, fotografía n° 25, Archivo Digital Nacional de Polonia.

<sup>6</sup> El Pacto de Varsovia fue un tratado de amistad, cooperación y asistencia militar mutua firmado por la mayoría de los países comunistas del bloque soviético, concebido en el contexto de la Guerra Fría como contrapeso a la Organización del Tratado del Atlántico Norte (OTAN) que había nacido en abril de 1949 (Parmentier 1993: 141).

El joven arquitecto Miguel Lawner, jefe de la delegación chilena, compartió una impresión similar. El ambiente que emanaba del evento le parecía alegre y sobre todo multicultural, como si se tratara de “un caleidoscopio, gente con turbantes, pieles morenas, blancas o negras” (Herrero 2017: 190). Violeta Parra, por su parte, también evocó en sus escritos personales –las décimas autobiográficas escritas en 1957, pero publicadas póstumamente– la impresión que le había provocado el festival (Parra Sandoval 2002: 176). Ella destacó la masividad y fraternidad manifestada entre las diferentes delegaciones:

Vamos entrenado en Varsovia  
Soy la feliz Cenicienta...  
Entramos en la columna  
humana de aquel desfile,  
miles y miles de miles  
de voces fundidas en una,  
de todas partes los hurras;  
allí todos son hermanos,  
van tomados de la mano

La cantautora participó de las actividades de la delegación chilena, como el “Desfile de las naciones” realizado en el Estadio del 10mo Aniversario, presentando además sus canciones en los lugares dispuestos por la organización del evento. Recibió una medalla en reconocimiento a su compromiso artístico y político, siendo elegida también para formar parte del jurado en un concurso de canciones “autóctonas”. Pese a estas distinciones y actividades, los reportajes escritos en la prensa local mencionaron solo indirectamente la participación chilena. Por ejemplo, al momento de explicar la presencia de “esos acordes sentimentales de guitarra y melodías que penetran en el alma”, que los asistentes al festival pudieron escuchar en escenario, calles y parques, el periódico del Comité Internacional del Festival Mundial mencionaba como responsables a los guitarristas provenientes de Chile y Argentina (FMJD 1955: 1). En la cobertura local del festival, el diario polaco *Dziennik Baltycki* [Periódico Báltico] publicó varias fotografías y dibujos que retrataban el ambiente y los espectáculos vistos a lo largo del encuentro. La presencia chilena fue destacada mediante el dibujo de una “danza chilena” (ver Figura 2).

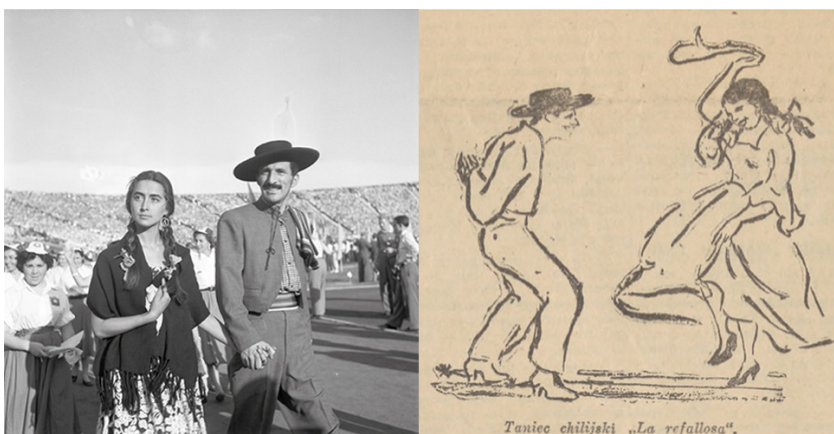


Figura 2. A la izquierda, participación de la delegación chilena en el Desfile de la Naciones, Archivo Fotográfico Jan Kosidowski, Museo Nacional de Varsovia. A la derecha, “Danza chilena *La refalosa*”, dibujo aparecido en *DB* 1955.

Durante el festival, y como era su costumbre, la cantautora chilena recorrió las calles de la ciudad con su guitarra y canciones, siendo acogida “no tanto con entusiasmo, pero sí con gran interés” (Stambuk y Bravo 2011: 107). Un episodio poco conocido de esta visita fue una sesión de grabación, de dos días de duración, en la radio pública polaca. Como recordaba Miguel Lawner, “los polacos vieron en ella algo que ninguno de nosotros había captado” (Herrero 2017: 192). Solo recientemente, y gracias a los esfuerzos de la Embajada chilena en Polonia, el Museo Etnográfico de Varsovia pudo recuperar, en 2018, extractos de la cinta original con dos canciones grabadas por Violeta Parra en Europa: “La jardinera” y “Por las mañanitas”.

Una vez finalizado el festival, Violeta Parra y la delegación chilena aceptaron la invitación de la FMDJ para recorrer Checoslovaquia. Como consigna el periódico *Nowiny Rzeszowskie* [Noticias de Rzeszów], el 16 de agosto la delegación chilena, junto con las delegaciones de Noruega, Italia y Alemania Oriental, dejó Varsovia desde la Estación Central (NR 1955). La visita duró dos semanas e incluyó, entre otros lugares, fábricas, escuelas y centros culturales. Fue durante este contexto que Violeta Parra tomó nota de la publicación de un pequeño EP, a su nombre, que la Universidad Tecnológica de Leningrado había publicado bajo el sello *Leningradsky Zavod*<sup>7</sup>. Se trataba de dos canciones que los responsables del sello probablemente obtuvieron de las grabaciones realizadas en Varsovia. En la primera cara se encontraba “Meriana”, una canción originaria de Isla de Pascua (que le enseñó la folclorista chilena Margot Loyola), mientras que en la segunda cara se hallaba “La jardinera”. Si bien esta segunda canción se basa en la estructura de la tonada, forma tradicional del valle central de Chile, la primera no guarda relación con este espacio geográfico ni con el sonido del folclor hispanoamericano. Es difícil entender por qué decidió grabar en Europa una canción de este tipo. Seguramente, desde el punto de vista soviético, la música de la Polinesia le aportaba una “coloración” diferente a la cantautora. Lo importante de esta grabación es que nos permite observar cómo desde un principio su música, y con ella la música folclórica chilena, estuvo circunscrita a marcos estéticos y comerciales vinculados a un tipo específico de multiculturalismo promovido desde el mundo soviético.

Es importante señalar que la visita al bloque del Este fue una experiencia político-musical que marcó profundamente la futura obra de Violeta Parra. Como señala Patricio Manns (con tono paternalista), esta experiencia “completó su comprensión del fenómeno [político], una comprensión intuitiva, campesina, que excluye toda capacidad de teorización y desarrolla, en cambio, una multitud de percepciones sensoriales” (1977: 23). Al finalizar la gira por Checoslovaquia, y sin contar con apoyo financiero, Violeta Parra decidió continuar sus viajes por Europa, eligiendo Austria como destino. Instalada momentáneamente en Viena, buscó patrocinio en la embajada chilena, pero no tuvo una respuesta favorable. La indiferencia con la que fue recibida por sus compatriotas en Austria contrastaba notoriamente con la actitud cordial y la solidaridad que había encontrado en Polonia y en el bloque del Este.

## PARÍS, ESE HUMEANTE RINCÓN

Siguiendo las recomendaciones del agregado de negocios de la embajada chilena, Tobías Barros Alfonso, Violeta Parra decidió partir a París, desde donde proyectó sus actividades

<sup>7</sup> Este disco se publicó gracias al apoyo financiero del Ministerio de Cultura de la URSS. Violeta Parra, *La jardinera/Meriana* (1955, Leningradsky Zavod 25501/25502, URSS, EP).

durante este primer viaje<sup>8</sup>. El contacto con la escena musical parisina se transformó en una experiencia fundamental para reorientar su propia práctica artística. Instalada en un pequeño apartamento de la calle Monsieur le Prince, en el distrito V de París, Violeta Parra se incorporó a la bohemia de los cafés y *boîtes* del Barrio Latino, concurridos por estudiantes de medicina de la Universidad La Sorbona y residentes latinoamericanos, quienes se reunían habitualmente para escuchar la música popular y folclórica de América Latina. *L'Escale* fue probablemente el espacio más importante de este "latinoamericanismo parisino" de los años cincuenta y sesenta (Plisson 1999: 130). Allí, Violeta Parra compartió escenario con un joven Paco Ibáñez y otros músicos populares provenientes, en su mayoría, de Venezuela, Argentina y Paraguay<sup>9</sup>.

Sin embargo, sus actuaciones no estuvieron exentas de problemas. Por un lado, no se trataba de lugares adecuados para desarrollar espectáculos folclóricos. Según lo manifestaba Paco Ibáñez, quien conoció de cerca ese ambiente artístico, no eran más que "sótanos llenos de humo donde repetíamos insistentemente las *grandes verdades* que estaban en nuestra garganta" (Erwan 1983: 36). La folclorista Margot Loyola, quien compartió algunas veladas con Violeta Parra, insistía en la misma descripción: "[ella] se ganaba la vida en forma dramática y heroica... cantaba en un pequeño negocio lleno de humo y de gente extravagante e indiferente" (Mansilla 1971: 63). Fue un trabajo intenso y desgastante, como recordaba Loyola. La cantautora se presentaba todas las noches, alternando sus actuaciones con el conjunto folclórico local: "cantaba tres horas cada noche: una hora Violeta, otra hora un conjunto, después Violeta nuevamente, y así hasta las tres de la mañana" (Stambuk y Bravo 2011, 109).

La puesta en escena de Violeta Parra exigía del público una actitud contemplativa, donde el silencio debía imperar en todo momento, lo que contrastaba enormemente con el espíritu festivo de esos espacios de distracción. El mismo músico español recordaba en 2003, en el documental *Viola Chilensis*, la tensión que sobrevenía cada vez que Violeta Parra comenzaba su espectáculo: "se subía al escenario y ... silencio, la chilena va a empezar con sus canciones, y hay que escucharlas hasta la última" (Vera 2003: 24 min 50 s – 26 min 30 s). Debido a que el público local compartía expectativas diferentes acerca del folclor latinoamericano, muchas veces no comprendía o no se interesaba por la cantautora. La distancia entre su propuesta y los espectáculos musicales latinoamericanos que inundaron durante esos años los principales teatros parisinos ciertamente profundizó este desinterés. La propia Violeta Parra consideró esta fría recepción inicial como un fracaso personal. En sus décimas (n° 79) podemos leer: "en ese humeante rincón/p'a mi primera canción/se alzó como guillotina/que hacia mi cuello se inclina/si no aplauden mi función" (Parra Sandoval 2002: 189). Aunque en un inicio las exigencias de Violeta Parra no fueron bien recibidas, Paco Ibáñez reconoce que al cabo de un tiempo algunos comprendieron la importancia de lo que ella estaba haciendo, y valoraron su aporte artístico: "nos dimos cuenta de que tenía razón, de que lo que nos estaba ofreciendo eran mensajes de todo tipo: políticos, sentimentales, emocionales, mensajes sobre todo lo que una canción podía transmitir" (Vera 2003: 24 min 50 s-26 min 30 s). El carácter "severo, arcaico, intransigente

<sup>8</sup> Nicanor Parra, su hermano, reafirma la precariedad de la estadía de Violeta Parra en París, pues, aunque expresó la intención de contar con el apoyo de la embajada chilena en Francia, "nadie la había considerado, porque la embajada es un espacio refinado [...] y Violeta Parra no tenía nada que ver con ese espacio" (Subercaseaux, Stambuk y Londoño 1976: 87).

<sup>9</sup> Fue durante su segundo viaje, a mediados de los años sesenta, que ella se vinculó con músicos latinoamericanos provenientes de otros países andinos, como Perú y Bolivia (Rodríguez Aedo 2020: 68-98).

y drástico”<sup>10</sup> que algunos reconocieron en Violeta Parra durante estos primeros años en París se explica, en primer lugar, por el desajuste entre su propuesta artística y la escena musical latinoamericana en París, y en segundo lugar, por la particular valoración que ella otorgaba a la canción folclórica, en tanto pequeña obra de arte, y que ella buscaba fomentar –a veces con ímpetu– frente al público parisino.

Una vez asegurados sus recursos diarios, Violeta Parra comenzó a extender sus posibilidades artísticas en París, lo que lograría gracias al apoyo de Ana Urrutia y Ángel Custodio Oyarzún, chilenos que vivían en Francia desde 1923. Por medio de ellos, la cantautora comenzó una amistad con el reconocido antropólogo Paul Rivet, “el francés más amable y comprensivo que conocí en París”<sup>11</sup>, quien le propuso hacer dos sesiones de grabación (específicamente, cantos campesinos) para la Fonoteca del Museo del Hombre<sup>12</sup>. Evidentemente, el acercamiento del antropólogo hacia la cantautora se ajustaba a los criterios etnográficos, en el sentido que advertía en su música algo distintivo, algo que provenía “de lejos” y que debía ser preservado. Violeta Parra tuvo una experiencia similar unos meses después, en mayo de 1956, cuando conoció al etnomusicólogo estadounidense Alan Lomax en Londres. Invitada por la BBC –con la ayuda de la folclorista Victoria Kingsley– para dar dos conciertos en la Canning House y realizar actividades en la radio y televisión pública británica, Violeta Parra fue contactada por Lomax (quien vivía en Inglaterra debido a la persecución del macartismo), quien le pidió que grabara algunas canciones para su colección personal. Grabó una cinta con cuatro canciones, que Lomax tituló “Authentic Chile”<sup>13</sup>.

En Francia, Paul Rivet fue también quien promovió a Violeta Parra ante la Radiodifusión y Televisión Francesa (RTF), con el objetivo de conseguirle un contrato que le diera estabilidad financiera y mayor visibilidad. La correspondencia sostenida con el antropólogo, actualmente conservada en el Museo Nacional de Historia Natural de Francia, muestra la preocupación de la cantautora acerca de su total marginación de la industria discográfica local: “Hasta ahora no he podido hacer discos comerciales, por ser yo totalmente desconocida. Me hace falta alguna publicidad de prensa. Nadie acá sabe nada de mí, aun siendo en Chile la primera folclorista”<sup>14</sup>. Violeta Parra percibía que, en Francia, sus actividades artísticas no lograban trascender el Barrio Latino, a pesar de las numerosas experiencias internacionales ya realizadas. Por este motivo, una mayor divulgación de sus canciones podría abrirle camino en el mercado musical galo. A fines de 1955, las gestiones de Rivet dieron fruto. El productor artístico de la RTF, Serge Fleteau, escribió a Violeta Parra para explicarle que durante el mes de octubre un jurado de especialistas se había reunido para evaluar las grabaciones que ella había dejado para una audición oficial (presumiblemente, las grabaciones del Museo del Hombre), pero que aún no podía darle una respuesta satisfactoria. Para el jurado, las dudas provenían de ciertos aspectos performáticos observables en sus canciones: “la calidad del timbre fue muy apreciada, pero uno hubiera deseado más

<sup>10</sup> Esta fue la opinión de la musicóloga italiana Meri Franco-Lao, especialista de la música latinoamericana, quien conoció a Violeta Parra en el contexto de la vida artística del Barrio Latino (Vera 2003: 28 min 30 s-30 min 0 s).

<sup>11</sup> “Violeta Parra a Paul Rivet”, correspondencia, 04/01/1956, f. 1. Fondo Paul Rivet, Archivo del Museo Nacional de Historia Natural de Francia (MNHN en adelante).

<sup>12</sup> Violeta Parra contó a la prensa chilena que se trataba específicamente de veinte canciones (Romero 1956).

<sup>13</sup> Estas grabaciones están disponibles en la colección en línea del ACE (The Association for Cultural Equity), una institución fundada por Alan Lomax. <https://archive.culturalequity.org/node/1055> [acceso: 6 de enero de 2022].

<sup>14</sup> “Violeta Parra a Paul Rivet”, correspondencia, 01/12/1955, f. 1. Fondo Paul Rivet, MNHN.

vida en su interpretación”, le explicaba Serge Fleteau<sup>15</sup>. Para Violeta Parra, sin embargo, todo era cuestión de azar: “[Profesor Paul Rivet] agradezco su amable intervención en este asunto y si no hemos obtenido el resultado deseado, ha sido solo, por mi mala suerte”<sup>16</sup>. De todos modos, el productor francés la animó a intentar una nueva audición en noviembre de 1956 (cosa que Violeta Parra no hizo, ya que regresó a Chile ese mismo mes).

Si bien la RTF le cerraba las puertas, otras se abrieron desde el mundo comunista francés. Léon Moussinac, fundador del sello comunista *Le Chant du Monde*, le concedió una sesión de grabación el 26 de marzo de 1956. Violeta Parra grabó dieciséis canciones, distribuidas en dos álbumes comerciales: *Chants et danses du Chili*, volumen I y II<sup>17</sup>. Estas producciones discográficas son, en muchos sentidos, sus álbumes más interesantes desde el punto de vista musical y político: en ellos se trazaron tempranamente las dinámicas y modalidades que circunscribieron la posterior circulación de toda su obra artística en el continente europeo. Como explica la historiadora Michèle Alten, el sello del Partido Comunista Francés (PCF) mostraba en aquella época un alto grado de integración con la política de realismo socialista, promovida en Francia por Louis Aragon y el comunismo local. Se trataba de una política cultural que involucraba al mismo tiempo un repliegue hacia el arte nacional y una apertura hacia las músicas folclóricas de otras partes del mundo (Alten 2000: 103). De esta manera, discos como los propuestos por Violeta Parra –y otros músicos latinoamericanos editados bajo la serie *Le nouveau chansonnier international*, tales como Atahualpa Yupanqui, Daniel Viglietti y Juan Capra– permitían a los activistas y simpatizantes de la izquierda francesa descubrir “tradiciones musicales originales o revisitadas que ampliaban sus horizontes culturales más allá de lo que ofrecían los medios de comunicación de la época” (Alten 2012). En este sentido, la política artística del sello comunista se sustentaba en el mismo principio que animaba eventos internacionalistas como el festival mundial de la FMJD.

Las producciones del sello comunista entretrejían, de cierto modo, nuevos compromisos políticos hacia países del Tercer mundo, sobre la base del consumo cultural y el conocimiento indirecto del otro. Es decir, se sustentaban en la amistad entre los pueblos y en la difusión de diversas representaciones de alteridad. De este modo, las ediciones musicales de Violeta Parra en Europa (en Francia y en la URSS) fueron concebidas, en primer lugar, como un gesto de solidaridad internacional y, en segundo lugar, como una contribución a la comprensión del debate cultural en el contexto de la Guerra Fría. En una época de “tradición fonográfica”, por utilizar la expresión del musicólogo Olivier Julien (2009), que no resulta ser ni oral ni escrita, aun cuando pueda adoptar ambas características, el apoyo político internacional se manifiesta necesariamente a través del encuentro intercultural que sugiere el objeto discográfico (Campos, Jordán y Rodríguez 2022).

La factura musical de los discos de Violeta Parra en Francia era sencilla: solo su voz y guitarra, nada más. La portada del primer volumen muestra, sobre un fondo celeste, el rudimentario dibujo de una mujer de rasgos indígenas, con dos largas trenzas y vestida con una especie de *poncho* colorido, evocando a los pueblos mapuche al sur de Chile. La portada del segundo volumen, más colorida que la primera, estaba compuesta por artefactos y objetos indígenas que evocaban la cultura del altiplano, al norte del país. Sin embargo,

<sup>15</sup> “Serge Fleteau a Violeta Parra”, correspondencia, 29/12/1955, f. 1. Fondo Paul Rivet, MNHN.

<sup>16</sup> “Violeta Parra a Paul Rivet”, correspondencia, 04/01/1956, f. 1. Fondo Paul Rivet, MNHN.

<sup>17</sup> Violeta Parra, *Chants et danses du Chili* vol 1 (1956, Le Chant du Monde LDY4060, Francia, EP); *Chants et danses du Chili II* (1956, Le Chant du Monde LDY4071, Francia, EP). En 1964 se editó un nuevo álbum titulado *Chants et danses du Chili* (1964, Le Chant du Monde LDS4271, Francia, LP), que compila algunas canciones provenientes de los discos originales de 1956.



al interior de ambos discos no hay ningún elemento sonoro que pueda remitirnos a estas regiones del país. Las dieciséis canciones grabadas se basan en ritmos folclóricos característicos de la región central del país, como la cueca, la tonada, el vals chileno, la sajuriana y la refalosa, todos ellos procedentes de la tradición musical hispanoamericana. De manera que los álbumes reflejan sobre todo el punto de vista desde donde fue apreciada la cantautora chilena, y de paso el folclor chileno, en Francia: mediante el uso de símbolos y referencias excéntricas al contenido sonoro, se sobrepone una dimensión cultural específica, la de los pueblos indígenas, por sobre el carácter mestizo e hispanoamericano de las canciones. Como se lee al interior de uno de sus discos: “Violeta Parra canta a su país, cuenta las alegrías y las penas de los Andes”<sup>18</sup>. Rodeadas por la cordillera, y a pesar de la diversidad cultural, las manifestaciones folclóricas de Chile fueron integradas a la concepción estética, e incluso comercial, de las músicas latinoamericanas de París, situación que finalmente estimuló un acercamiento marcado fuertemente por el exotismo (Rodríguez Aedo 2018).

### UNA PRÁCTICA MUSICAL INTERREGIONAL

La práctica musical que Violeta Parra desarrolló en Europa entre 1955 y 1956 debe ser examinada como un tipo específico de aprendizaje artístico interregional e intercontinental, que el etnomusicólogo Thomas Turino describió precisamente utilizando la palabra inglesa *translocal* (2008: 127). Fue en París que la cantautora chilena pudo sopesar la enorme diversidad musical del continente latinoamericano, aun cuando se trate de un acercamiento de “segunda mano”, *deslocalizado* y mediado por la escena musical del Barrio Latino. Esto se debe en parte a la posición geográfica de Chile. Limitado al norte por el desierto de Atacama, al sur por la Antártida, al este por los Andes y al oeste por el océano Pacífico, la insularidad chilena, como reconocen muchos investigadores, había constituido un impedimento en el transcurso de los años no solo para la circulación de personas y objetos, sino también para las expresiones artísticas, reforzando la identidad insular característica de las expresiones culturales chilenas durante la primera mitad del siglo XX.

Por el contrario, en Europa, Violeta Parra se confrontó a un espacio caracterizado por el cosmopolitismo, donde primaban otras maneras de pensar el quehacer musical. Este contexto influyó tanto en la reorientación de su propia figura artística (como veremos más adelante, durante su segundo viaje) como también en la renovación organológica de sus canciones. Ángel Parra, hijo de Violeta Parra, recordaba en 1987 que fue durante la estadía en París que “empezamos a experimentar con otros instrumentos latinoamericanos, incorporando la quena, el charango, el tiple colombiano, el cuatro venezolano y la tumbadora. Mi madre estaba fascinada con todo esto, y pronto descubrió a los Beatles a través de nosotros” (Epple 1987: 126). De manera involuntaria, ella se transformó en una *pasadora cultural* de alcance transcontinental, sintetizando prácticas musicales e imaginarios estéticos en circulación. Para Ericka Verba, esta capacidad contribuyó en que Violeta Parra pudiera “relocalizarse ella misma, frente a otros músicos cosmopolitas, como un auténtico otro listo para ser ‘descubierto’” (2013: 278). Las diferentes experiencias compartidas con otros músicos en París le permitieron acceder a modelos de expresión musical inexistentes en esa época en Chile, como la llamada *música andina*, al mismo tiempo que apropiarse creativamente, y de alguna manera “relocalizar”, a su regreso, algunos de los instrumentos utilizados en la escena musical del Barrio Latino (tales como el charango, el tiple, el cuatro y la quena). Violeta Parra profundizó en la orientación musical que encontró durante sus

<sup>18</sup> Comentario aparecido en la contraportada de *Chants et danses du Chili* vol. I.

viajes, adaptando las sonoridades y promoviendo este saber en Europa y al interior de Chile (como testimonio el posterior movimiento de la Nueva Canción Chilena).

Este papel de mediadora resultó decisivo para la consolidación de la identidad interregional de su obra musical. Esto fue particularmente evidente para el público europeo, quien consideraba sus canciones como representativas de “una auténtica vena chilena” (Parra Sandoval 1964: 1), al mismo tiempo que un ejemplo de la verdadera cosmovisión de la “poesía de los trabajos y los días de los Andes” (Raymond 1965). Tal como vimos para el caso de los discos grabados en el sello Le Chant du Monde, la dimensión nacional no resultaba incompatible con un imaginario de alteridad proyectado sobre las culturas altiplánicas, por cierto, de gran popularidad en aquellos años. A pesar de la distancia que separaba los espectáculos musicales de Violeta Parra y los conjuntos amateurs del Barrio Latino, durante este período la recepción de su obra musical no superó el folclorismo que circunscribía las músicas extraeuropeas.

Ahora bien, aunque la propuesta artística de Violeta Parra debió soportar marcados estereotipos, también pudo beneficiarse de ellos. Enfrentada a un público que demandaba músicas que pudieran “hacer soñar”, por utilizar la expresión acuñada por el etnomusicólogo Gerard Borrás (1992: 143), su música participó de un modelo artístico construido en torno a un exotismo rebosante de imágenes fascinantes o fuera de lo común. La reseña discográfica que Georges Ribemont-Dessaignes, poeta y escritor francés, dedicó a la cantautora chilena en 1956, lo expresaba claramente: “a través de sus canciones, uno se deja hechizar” (1956: 13). Este sistema de códigos artísticos y símbolos asociados con América Latina facilitó a fin de cuentas la recepción y comprensión de la música de la cantautora chilena en Europa, a pesar de la distancia cultural y lingüística<sup>19</sup>.

La actividad musical de Violeta Parra fue intensa hasta el final de su primera estadía en Europa. A las ediciones discográficas y las habituales presentaciones nocturnas en *l'Escale*, habría que añadir la presentación en el II Gran Festival Internacional del Folclore celebrado en el Gran Anfiteatro de la Universidad La Sorbona, el 6 de junio de 1956. Fue la única representante chilena en el festival. Como recordó ella en una entrevista algunos años después, esta presentación fue recibida inicialmente con un murmullo de desaprobación, que Parra interpretó como un rechazo a su puesta en escena “minimalista”: la actuación se componía de su voz y su guitarra. En comparación con otros espectáculos, llenos de colores, bailes y sonidos insólitos, la actuación de Violeta Parra se basó únicamente en su capacidad de difundir el folclor chileno por medio de una estrategia basada en la autenticidad. Sin embargo, y de forma similar a lo observado en las *boîtes* del Barrio Latino, al cabo de un momento el público logró conectar con su propuesta y participar de su puesta en escena, tal como ella misma explicó: “después de las primeras notas de la guitarra, se hizo un silencio total. Tuve que salir siete veces, con un aplauso impresionante” (Parra Sandoval 1958: 74). La apuesta de su espectáculo descansaba en un criterio de dignidad especial que ella proyectaba sobre el folclor. Según la cantautora, “transmitido de boca en boca, por generaciones, el folclore auténtico sigue siendo siempre igual y se le interpreta con la seriedad que corresponde” (De Navasal 1954: 20). Aunque muchas de las *cuecas* o *tonadas* interpretadas por Violeta Parra tenían un carácter alegre y festivo, su música debía escucharse en silencio y ser considerada bajo criterios similares al de otras “obras” musicales.

La cantautora regresó a Chile el 28 de noviembre de 1956. Reanudó sus actividades de radiodifusión musical en Radio Chilena, y dio inicio a la impresionante serie discográfica *El*

<sup>19</sup> Para un estudio más profundo acerca de la escena musical latinoamericana en París durante los años cincuenta y sesenta, consultar Rodríguez Aedo 2020, Aravena 2011 y Ríos 2008.

*folklore chileno* del sello Odeón<sup>20</sup>, grabando los primeros cuatro volúmenes con cantos, cuecas y tonadas recopiladas entre 1956 y 1958 con una grabadora obtenida en Europa (Parra 1985: 55). Estos álbumes reflejan el impacto que tuvo su viaje por Europa, especialmente con relación al trabajo de investigadora del folclor. Sin duda, la experiencia adquirida en Europa, especialmente en París, le mostró la necesidad de ampliar su universo sonoro, tendiendo puentes con otros pueblos, especialmente los ubicados al sur del país (Miranda 2019), ya que, a pesar de las imágenes transmitidas en sus primeros discos internacionales, en Europa la cantautora difundió más bien una orientación hispanoamericana de la música folclórica chilena. Por tanto, este viaje abrió caminos totalmente nuevos, en términos de complejizar los discursos acerca de la diversidad musical del país. Dicho de otra manera, esta primera experiencia política y artística por el viejo continente le hizo comprender la importancia de incorporar en su práctica folclórica aquellas regiones del país donde la música respondía a otros criterios estéticos. En la primera entrevista que Violeta Parra concedió a su regreso comentó este giro hacia las culturas indígenas: “Vuelvo a mi patria para estudiar. Viajaré al sur para aprender música araucana, que traeré dentro de seis meses, si Dios quiere, a Europa” (Romero 1956). Unas semanas después, volvió a referirse al mismo proyecto, pero extendiendo su permanencia en Chile a ocho meses. Como explicó la periodista Marina de Navasal en la revista *Ecran*: “después de pasar ocho meses en Chile –varios de ellos sumergida en el Arauco sureño, empapándose de la música y el idioma indígena– retornará a Europa [...] sumando a sus investigaciones folklóricas, la música araucana” (De Navasal 1957: 23). La insistencia en retornar a Europa no debe sorprender. La cantautora intuía, no sin razón, que esta nueva orientación artística centrada en el imaginario y las sonoridades indígenas, ya fuera andinas o mapuches, tenía mayores posibilidades de ser comprendida entre el público europeo que en el chileno. Violeta Parra no regresó en 1957, como esperaba, sino en 1962. Sin embargo, durante este periodo, ella no solo incorporó algunas de las melodías e instrumentos musicales identificados con los pueblos indígenas, sino que comenzó un proceso de (auto)identificación con ellos, reivindicando un origen común.

## FESTIVAL MUNDIAL DE LA JUVENTUD Y LOS ESTUDIANTES, 1962

Violeta Parra viajó a Europa por segunda vez en julio de 1962, permaneciendo hasta agosto de 1965 (tuvo un corto viaje a Chile en septiembre de 1964). El hecho que activó este nuevo desplazamiento fue la invitación recibida del Partido Comunista de Chile (PCCCh) para participar en el 8° Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes de Helsinki (Finlandia), como parte de la delegación chilena. A diferencia de la primera ocasión, compartió la aventura con sus hijos Ángel e Isabel y su nieta Tita, quienes partieron “sin billete de vuelta” como ellos mismos recordaban (Olivares 1970: 15). Estos últimos no solamente la acompañaron, sino que lograron desplegar sus capacidades artísticas en Europa, incorporando a su perspectiva profesional algunos de los elementos allí observados, cuestión que tuvo importantes repercusiones a su regreso<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> La serie *El folklore chileno* fue publicada entre 1956 y 1986, y tuvo cuarenta y dos volúmenes. Entre los músicos participantes se encuentran Violeta Parra, Héctor Pavez, Elena Montoya, y los conjuntos Cuncumén, Millaray, Ancahual y Graneros, además del dúo Coirón y el Grupo Rauquén.

<sup>21</sup> Los hijos de Violeta Parra declararon abiertamente haberse inspirado en la vida nocturna del Barrio Latino en París y su estética para crear la Peña de los Parra en Santiago, y promover una visión integral del folclor sudamericano. Como escribió Ángel Parra, el paso por Europa “nos abrió los sentidos, los ojos y las orejas. Pero por sobre todo nos abrió el corazón a toda América Latina. A partir de esa experiencia aprendimos a respetar a nuestros hermanos latinoamericanos” (Parra 2016: 87).

Al igual que en otras ediciones, fueron miles los jóvenes reunidos en torno al festival mundial. Los organizadores calcularon en cerca de 18.000 los participantes, representando 137 países diferentes y “1.500 organizaciones de todas las tendencias, conscientes de sus responsabilidades ante la amenaza de una guerra mundial” (FMJD 1962: 2). Actividades artísticas, encuentros ideológicos y actos de masa se sucedieron entre el 28 de julio y el 6 de agosto. El festival de 1962 contó con un programa compuesto por 184 espectáculos culturales (música, cine, literatura y teatro), además de cinco exposiciones internacionales, quince nacionales y veinticinco bailes orquestados (ver Tabla 1).

TABLA 1. ESTIMACIÓN DE LA ASISTENCIA AL FESTIVAL MUNDIAL DE 1962, SEGÚN LOS ORGANIZADORES (FMJD 1962: 3)

Programa artístico	Público (estimado)
46 espectáculos al aire libre, entre ellos 13 espectáculos nacionales	89 850 personas
30 espectáculos bajo techo, entre ellos 3 espectáculos nacionales	16 450 personas
108 espectáculos en sala, entre ellos 29 nacionales	68 235 personas
Es decir, 184 espectáculos, entre ellos 43 espectáculos nacionales, con un público de total de	174 535 espectadores

Si bien la consigna elegida para el festival, “Por la paz y la amistad”, era similar a la de 1955, esta había adquirido un nuevo significado tras la victoria de la revolución cubana, los procesos de descolonización en África y Asia y las tensiones entre Estados Unidos y Unión Soviética. En este sentido, numerosas actividades estuvieron destinadas a “promover la paz, la amistad y la comprensión entre los pueblos, afirmando en todas partes el derecho a la independencia nacional” (FMJD 1962: 2). En términos culturales, este objetivo implicó que los espectáculos artísticos promovieran una imagen vinculada a la diversidad de los países participantes, al mismo tiempo que atendían a las particularidades de cada pueblo. Las actividades de la familia Parra se inscribieron precisamente en este contexto.

Mientras los hijos mayores de Violeta Parra, Ángel e Isabel, disfrutaron del ambiente juvenil del evento internacionalista, para ella la situación fue muy diferente. Ya con cuarenta y cinco años, observó las actividades programadas durante el festival desde una distancia crítica. De hecho, durante el viaje a bordo del vapor *Yapeyu* (zarpado desde Buenos Aires), la cantautora había tenido fuertes discrepancias con los jóvenes comunistas que viajaban con ella. El espíritu dominante de Violeta Parra y su sentido de responsabilidad política no fue bien recibido por algunos integrantes de la delegación chilena quienes, a pesar de sus convicciones ideológicas, esperaban aprovechar el viaje para hacer turismo político y socializar con otros jóvenes<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> En su biografía, Ángel Parra deja entrever la expectativa amorosa que animaba su viaje: “un joven de dieciocho años con una guitarra puede mover montañas, solo mirando a los ojos. Discusiones políticas muy pocas. A buen entendedor, pocas palabras” (Parra 2016: 81).

Violeta Parra y sus hijos participaron de los desfiles de la delegación chilena en el Estadio Olímpico, y en las actividades musicales previstas durante el festival (ver Figuras 3 y 4). Si Ángel Parra se sentía “una atracción circense” debido al traje típico que se veía obligado a vestir (Parra 2016: 79), la cantautora tuvo una participación artística más tradicional. El diario local *Helsingin Sanomat* [La Gaceta de Helsinki] promocionaba, por ejemplo, una “Exposición de Arte” compuesta de pinturas y arpilleras en el Club Internacional de Helsinki, y algunas presentaciones en el *hall* del Conservatorio de la misma ciudad (HS 1962). Tal como ocurrió en 1955, estas actividades le valieron a la cantautora una medalla de reconocimiento y una invitación a formar parte del jurado en un concurso de danzas y cantos folclóricos, “siete horas de trabajo intenso, [donde] vi ante mis ojos cien danzas” (Herrera 2017: 374). Por su parte, Isabel Parra también recibió una medalla de reconocimiento por “su forma natural y original de cantar, tocar y bailar”, como ella misma le explicara al semanario alemán *Neue Berliner Illustrierte* algunas semanas después del festival (Ottén 1962).



Figura 3. Ángel Parra (de huaso) y Violeta Parra (en segundo plano) en el desfile inaugural del 8° Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes, 29 de julio, 1962. Fotografía de Yjõ Lintunen (KansA101297), The People's Archives, Finlandia.

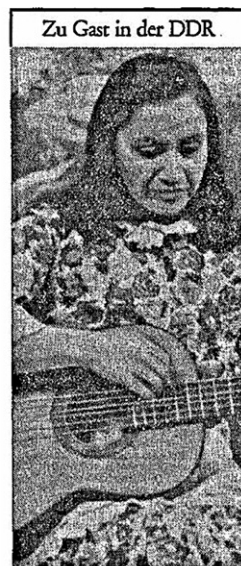


Figura 4. Violeta Parra en el Conservatorio de Helsinki, 1 de agosto, 1962. Fotografía de Yrjö Lintunen (KansA101692), The People's Archives, Finlandia.

Es importante mencionar que todas estas actividades se desarrollaron bajo notorias protestas de la población local. Era la segunda vez que el festival mundial se realizaba fuera del bloque del Este, y el recuerdo vivo de la Guerra de Invierno (que selló la pérdida de territorio finlandés frente a la URSS) movilizó un transversal rechazo hacia la participación soviética de parte de las federaciones estudiantiles locales. Tal como recogía la prensa europea, las protestas fueron intensas durante todo el evento, y mostraron una cara triste del festival: “la policía finlandesa intervino y usó gases lacrimógenos; luego, dada la insistencia de los manifestantes, la política hizo uso de las matracas” (Beuve-Méry 1962). La delegación chilena asistió a estos enfrentamientos en primera persona. Ángel Parra recordaba que no era raro ver “volar tomates” en dirección de las delegaciones internacionales, durante los desfiles realizados por las calles de Helsinki (Herrera 2017: 374).

Al igual que en su primer viaje, Violeta Parra aprovechó la oportunidad ofrecida por el festival para recorrer otros países de Europa, como la Unión Soviética, Polonia e Italia (Parra 2011). También pudo visitar, junto con sus hijos, la República Democrática Alemana (RDA), una pequeña gira musical que tuvo repercusiones políticas y se convirtió en un momento importante de esta segunda experiencia internacional. Con el apoyo de la Liga de la Amistad Internacional y la Sociedad Alemana de América Latina, los Parra realizaron presentaciones en fábricas y centros culturales durante septiembre de 1962. Dos pequeñas notas de prensa recogieron su paso por Berlín Oriental, perfilando el carácter de sus actividades (ver Figura 5). La primera, publicada por el periódico *Berliner Zeitung* [Diario de Berlín], estaba dedicada a Isabel Parra: bajo su fotografía, junto a su hermano Ángel, se explicaba su paso por Helsinki y Berlín, además de los reconocimientos obtenidos por el dúo: “dos medallas de oro y numerosos certificados de reconocimiento. Aquí está cantando una canción sobre el pobre pueblo chileno” (Herrmann 1962). La segunda nota, publicada

en *Neues Deutschland* [Nueva Alemania] al día siguiente, estuvo dedicada a Violeta Parra, y en ella se destacaba tanto su participación en el festival mundial como su amplio registro creativo: bailes, composiciones, canto folclórico y su labor “de pintora y creadora de tapices bordados [...] actualmente se puede ver una exposición de algunas obras de la artista en el pabellón del Berliner Verlag, en la Friedrichstrasse” (ND 1962).



Violeta Parra Sandoval

Figura 5. A la izquierda, fotografía de Isabel y Ángel Parra publicada en Herrmann 1962. A la derecha, fotografía de Violeta Parra en ND 1962.

Ambas publicaciones esbozaban una imagen integral de las actividades desarrolladas por la familia Parra durante su segundo viaje en Europa: mensajes políticos, bailes típicos, vestimentas tradicionales, cantos folclóricos y exposiciones de arte. Como veremos, durante el resto de la estadía se agregará otro componente al cuadro: el sonido de los Andes. Durante este viaje se conectaron las diversas temáticas –algunas evidentes, otras incipientes– que caracterizaron la etapa final de la vida artística de Violeta Parra. Y esto no es fortuito. Toda experiencia de movilidad artística internacional se realiza en una doble dirección, como un movimiento a través del espacio y, a la vez, un momento de introspección, un viaje interior. La cantautora era consciente de la oportunidad de autoaprendizaje que significaba alejarse durante un tiempo de Chile. Dijo: “Europa nos permite ver nuestra alma como en un espejo” (Leyvraz 1964: 25).

#### RETORNAR COMO HEREDERA DE LOS ANDES

La situación económica de la familia los obligó a trasladarse a París. Isabel Parra lo explicaba de forma simple: “necesitábamos comer y lo único que sabíamos hacer era cantar” (Barraza 1971: 64). El Barrio Latino constituyó nuevamente el espacio a partir del cual proyectaron

el resto de las actividades artísticas por Europa. Violeta Parra dedicó tiempo completo a su multifacético trabajo artístico: durante las noches se presentaba en *L'Escafe* –“en ese local tengo trabajo vitalicio desde mi primer viaje en Europa”, confesó más tarde (Ehrmann 1964: 30)–, mientras que durante el día se dedicaba a las arpilleras y esculturas. Por su parte, el dúo de Isabel y Ángel Parra era número regular en *La Candelaria*. Grabaciones discográficas<sup>23</sup>, festivales políticos, espectáculos en teatros y centros culturales, exposiciones<sup>24</sup>, apariciones en televisión y radio completan el cuadro. Si bien se trató de expresiones artísticas heterogéneas, en su conjunto proyectaron una imagen renovada del folclor chileno y, especialmente, de su vínculo con los pueblos indígenas de América Latina. A diferencia de la primera estadía, el trabajo artístico de Violeta Parra y sus hijos se concentró en tres ciudades: Ginebra, París y Lausana (ver Tabla 2).

TABLA 2. ACTIVIDAD ARTÍSTICA DE VIOLETA PARRA Y SUS HIJOS EN GINEBRA, PARÍS Y LAUSANA

Actividad	Ciudad	Lugar	Fecha(s)	Comentario
<i>Chants et danses du Chili et des Andes</i>	Televisión Suisse Romande	17h00-18h10 Emisión <i>Le cinq à six des jeunes</i>	16/01/1963	Se anuncia como espectáculo de “Carmen-Luisa y Titina Parra”
Exposición de Violeta Parra	Ginebra	Galería de Arte <i>Connaître</i>	24/01/1963 al 07/02/1963	
Espectáculo de Los Parra <i>Chants et danses du Chili et des Andes</i>	Ginebra	Teatro de la <i>Cour Saint-Pierre</i>	09/03/1963 11/03/1963 17/03/1963	Autogestión
	Ginebra	Aula, Universidad de Ginebra	25/04/1963	Organiza la sección “Arte y Cultura”, de la Asociación General de Estudiantes
	Lausana	Aula, Colegio de Béthusy	20/06/1963	
	Ginebra	<i>Kermesse obrera</i> , Parque Trembley	06/07/1963 07/07/1963	Organizada por el Partido del Trabajo de Suiza

<sup>23</sup> Como el disco *Au Chili avec los Parra de Chillan*, y la reedición de los discos de 1956, bajo el título de *Chants et danses du Chili*.

<sup>24</sup> En París, la exposición más conocida fue la del Museo de Arte Decorativo del Louvre, pero también presentó sus trabajos en pequeñas galerías como la de Yvon Lambert en París, la galería *Connaître* en Ginebra y la galería *Nouveaux Grands Magasins* en Lausana. Acerca de la exposición del Louvre, consultar los excelentes trabajos de Daniela Fugellie (2019) e Isabel Plante (2019).



Actividad	Ciudad	Lugar	Fecha(s)	Comentario
Grabación <i>Au Chili avec los Parra de Chillan</i> <sup>25</sup>	París	Sello <i>Barclay</i>	Agosto 1963	
Espectáculo Dúo Isabel y Ángel Parra <sup>26</sup>	París	Teatro de las Naciones	Agosto 1963	Dirección de Aman-Julien Maistre
Espectáculo de Los Parra	París	<i>Fête de l'Humanité</i> , Parque La Courneuve	07/09/1963 08/09/1963	Organizada por el Partido Comunista Francés
<i>Exposition de tapisseries chiliennes</i> (1 minuto 05)	RTF Télévision	19h26 <i>Journal de Paris</i>	08/04/1964	Noticiero televisivo
Exposición de Violeta Parra	París	Museo de Arte Decorativo del Louvre	08/04/1964 al 11/05/1964	Michel Faré (curador)
<i>Avant-premières</i> (52 min)	France Inter	22h05	03/05/1963	Programa radial
Presentación de Violeta Parra	París	Teatro de <i>Plaisance</i>	20/02/1964	Espectáculo de poesía (Eve Griliquez, Bachir Touré, Robert Darame, Pierre Constant, Pablo Paredes) y música (Violeta Parra, Los Guaraní, Alfonso Corcuero, José Riestra)
			07/05/1964 al 05/06/1964	Espectáculo "Vivre", bajo la dirección artística de Eve Griliquez
Regreso momentáneo a Chile (agosto-octubre 1964)				

<sup>25</sup> Durante la sesión de grabación participaron Violeta, Isabel, Ángel Parra, Carmen Luisa y Tita Parra. Sin embargo, las canciones de Violeta Parra no fueron incluidas en el disco publicado en septiembre del mismo año. Estas fueron precisamente las "canciones reencontradas" en 1971.

<sup>26</sup> Si bien el espectáculo aparece mencionado en la correspondencia de Violeta Parra (Parra 1985), tras una revisión exhaustiva del Archivo del Teatro de las Naciones, conservado en el Departamento de Artes del Espectáculo de la Biblioteca Nacional de Francia, no se encontró ninguna referencia al Dúo Parra ni a Violeta Parra.

Actividad	Ciudad	Lugar	Fecha(s)	Comentario
Exposición de Violeta Parra	Lausana	Galería de Arte <i>Nouveaux Grands Magasins</i>	30/10/1964 al 18/11/1964	Junto a Colette Rodde (pintura) y Saint-Maur (retablos)
Reedición de LP <i>Chants et Danses du Chili</i> de Violeta Parra	París	Sello <i>Le Chant du Monde</i>	Enero 1965	
<i>Violeta Parra, brodeuse chilienne</i> (20 min)	Televisión <i>Suisse Romande</i>	22h10-22h50 Emisión "Trait pour trait"	22/05/1965	En la primera parte Violeta Parra, y en la segunda Paul Klecki (director de orquesta)
Espectáculo de Violeta Parra	Lausana	Teatro de <i>Crève-cœur</i>	Junio 1965	
<i>Violeta Parra, brodeuse chilienne</i> (20 min)	Televisión <i>Suisse Romande</i>	21h10-21h30	03/07/1965	Reemisión
Exposición de Violeta Parra	Lausana	Château de Saint-Prex	Agosto 1965	Organizada por Charles-Henri Favrod
Publicación <i>Poésie populaire des Andes</i>	París	Ediciones Maspéro	Septiembre 1965	

Fuentes: Isabel Parra (1985), Archivos Departamentales Seine-Saint-Denis (colección del Partido Comunista Francés), Archivos de prensa en Suiza (sitios *Scriptorium*, *letempsarchives* y *e-newspaperarchives*), Archivos del Théâtre des Nations y Théâtre de Plaisance (Biblioteca Nacional de Francia, Departamento de Arte del Espectáculo), Fondos Documentales del Instituto Nacional del Audiovisual de Francia.

Estas actividades se agrupan en dos dimensiones: la práctica musical y las artes plásticas (esculturas, arpilleras, máscaras). Respecto de los espectáculos musicales, Violeta Parra y sus hijos retomaron el título de los primeros álbumes europeos de 1954, pero añadieron una orientación importante: los Andes. Titulado *Chants et danses du Chili et des Andes*, el espectáculo ponía en tensión la imagen de la canción folclórica chilena, presentada aquí como el encuentro natural entre las expresiones musicales hispanoamericanas y las altiplánicas. El espectáculo tenía dos partes: en la primera, Violeta Parra actuaba como solista interpretando parabienes, cuecas, esquinzos, cantos a lo divino y tonadas; mientras que, en la segunda parte, la *troupe* (Isabel, Angel, Carmen Luisa y Tita Parra) presentaba vidalás, zambas, bagualas y huaynos (Terrier 1963: 29). En los afiches promocionales se muestra la vestimenta tradicional usada por Ángel Parra (la misma del desfile de Helsinki y el disco *Au Chili avec los Parra de Chillán*), como también los instrumentos que sostenían el espectáculo: guitarra, quena y tambor *andino*.

La crítica local advertía la tensión que esta doble identidad del folclor producía a lo largo de la presentación. A pesar del título escogido, las canciones de Violeta Parra eran

“a menudo interpretadas en español colorido, de dialecto, sin involucrar jamás a la cultura indígena del país” (FAL 1963). Romano Zanotti (integrante del conjunto folclórico Los Machucambos), quien compartió escenario en París con la cantautora, describe la misma situación: “[a Violeta] solo le interesaba el folklore chileno, y sus propias canciones. Cuando cantaba cuatro o cinco cuecas seguidas, llegaba a ser un poco monótono [...] y la gente se cansaba rápidamente” (Verba 2019). Respecto de la segunda parte del espectáculo, la crítica lamentaba cierta monotonía “inherente a la falta de riqueza rítmica y armónica de esta música” (FAL 1963). La mayor parte del repertorio de canciones no era capaz, por tanto, de satisfacer la expectativa exotizante depositada en Violeta Parra y su familia, salvo por la participación de “Titina”, quien con seis años bailaba a “un ritmo loco que fluía naturalmente de sus pequeñas piernas mágicas” (Terrier 1963: 29). Es precisamente este tipo de imágenes evocadas las que compensaron (y en cierto modo reequilibraron) la recepción artística de Violeta Parra en Europa (ver Figura 6).



## RECITAL

de Chants et Danses du Chili et des Andes

de l'ensemble chilien

# VIOLETA PARRA

THEATRE DE LA COUR ST-PIERRE, GENEVE

les 9 — 11 et 17 mars 1963

Figura 6. Afiche de conciertos de Violeta Parra y su familia en el Teatro de la *Cour Saint-Pierre*, Ginebra, 1963. Fondo Fotográfico Violeta Parra, Fundación Violeta Parra.

Conviene señalar que, durante este segundo viaje, la música latinoamericana comenzaba a perfilarse de una manera diferente en Europa, al ser asociada principalmente con las músicas de los Andes. Si bien el recurso a los pueblos de tradición incaica ya era algo implícito, durante los años sesenta los músicos latinoamericanos (especialmente peruanos, bolivianos y ecuatorianos) hicieron de la *indianidad* y los sonidos del altiplano el origen común a todas las prácticas folclóricas sudamericanas. Esta aproximación específica hacia la *musique des Andes* primaba al interior de la escena artística que encontraron los Parra en Francia y Suiza. El hecho que Violeta Parra compartiera escena precisamente con estos músicos –ya fuera en L'Escale o en los espectáculos montados en el Teatro de Plaisance junto a Los Guaraní o al peruano Alberto Quintanilla (ver Figura 7)– no hacía más que asociar su imagen con la música andina, haciéndole perder cierta especificidad chilena a ojos del público local.

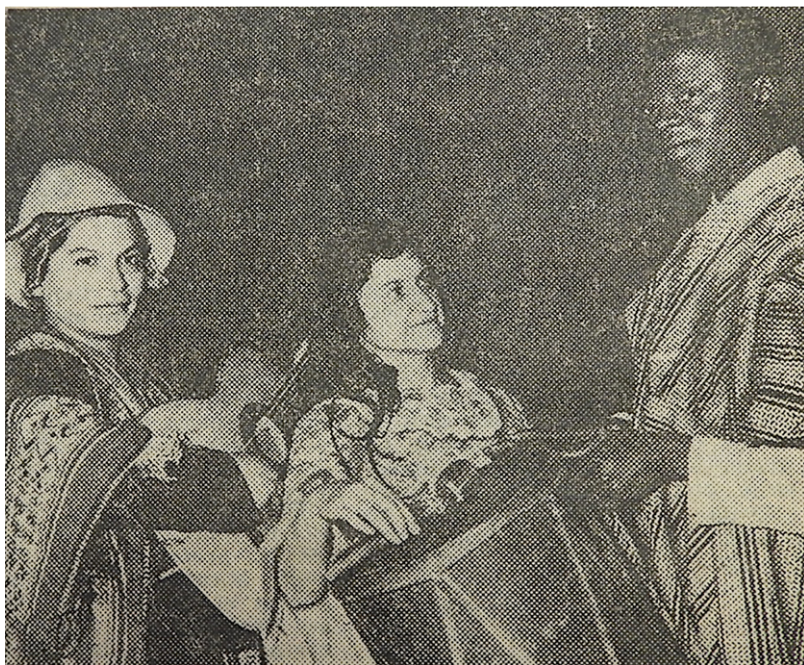


Figura 7. Alberto Quintanilla, Violeta Parra y Bachir Touré en el espectáculo *Vivre* del Teatro de Plaisance, en París. Fotografía de *L'Humanité*, 11/05/1964, Archivo del Théâtre de Plaisance, Departamento de Arte del espectáculo, Biblioteca Nacional de Francia.

Por todo esto, no resulta extraño que conceptos como melancolía, simplicidad, naturaleza, autenticidad o tristeza hayan sido utilizados para describir, a menudo, el aspecto físico de la cantautora, su voz y sus fuentes de inspiración. Respecto de su canto, el *Journal de Genève* señalaba que se trataba de sonidos “melancólicos y graves presentados con una preocupación de autenticidad” (Béguin 1963); *Le Monde*, que Violeta Parra “toca la guitarra y canta una música triste y colorida” (Grand 1964), mientras que para la *Nouvelle Revue de Lausanne* lo llamativo para el público era la “simplicidad desconcertante, sin fallas, despojada

de todo lo que no es esencial” de su voz (Hauert 1965: 9). Como explica Jorge Aravena en su tesis doctoral (2011), se trataba de conceptos recurrentes al momento de caracterizar la llamada música andina en Europa durante los años sesenta. De esta manera, la cantautora se veía obligada a integrar un universo sonoro con el que debía convivir, pero que en términos estéticos no la representaba del todo. Finalmente, respecto de su aspecto físico, las imágenes convocadas eran explícitas, al presentarla como una representante de los pueblos indígenas de Sudamérica: “Violeta Parra, extraño rostro indiano de rasgos duros, que se ilumina repentinamente para reír o gritar, y traduce con una voz de entonaciones roncadas y dulces, la nobleza secular de su pueblo”<sup>27</sup>. Ese mismo pueblo que inspiraba a la cantautora, que la prensa local definía como “un país donde la gente vive intensamente, siempre en comunión con la naturaleza, simplemente confundiendo el orden humano con el animal o vegetal” (Hiol 1964: 4). Para Simone Hauert, periodista suiza, Violeta Parra era ante todo “una fuerza de la naturaleza” (1965: 9).

La producción plástica fue interpretada desde la misma perspectiva de exotización. No solo los diseños de las arpilleras resultaban ser claras reminiscencias de un tipo de arte “amerindio”, sino también la técnica utilizada por Violeta Parra. La descripción que brinda el periódico de Lausana, a propósito de la exposición de arpilleras en la galería Nouveaux Grands Magasins en noviembre de 1964 (junto a Colette Rodde en pintura, y Saint-Maur en retablos), es representativa del conjunto de estas críticas: “Bordado con grandes puntadas de lana sobre una trama de yute o de hilos gruesos, el universo subjetivo de Violeta Parra se llena de extrañas figuras, de diseño casi arcaico, pero estilizado, mostrando lejanas influencias del arte precolombino” (FAL 1964). El primitivismo reconocido en su arte se debía en parte al amateurismo que poseía Violeta Parra. Siguiendo a Isabel Plante (2019), su técnica de bordado era sencilla y no demasiado estable, principalmente a causa de la ausencia de conocimientos técnicos.

El público local apreciaba la coherencia entre las formas adquiridas por la voz de la cantautora y las figuras que poblaban sus arpilleras, elementos que eran reconocidos como parte constitutiva de las culturas andinas. La periodista suiza Magdeleine Brumagne fue quien logró comprender de mejor manera la nueva orientación que comenzaba a perfilar la obra artística de Violeta Parra. En primer lugar, por medio de reportajes escritos para la *Tribuna de Lausana* y de la entrevista difundida en la televisión suiza, *Violeta Parra: una bordadora chilena* (ver Tabla 2), ella se preocupó de publicitar las exposiciones de Ginebra y Lausana, al mismo tiempo que destacó un tipo de autenticidad artística que no estaba sujeta a la originalidad de la técnica, sino a las experiencias de vida y espontaneidad de las emociones de la cantautora. Según sus palabras: “el gesto de la mano que borda está en contacto directo con la emoción, la necesidad vital de contar, de comunicar *inmediatamente*” (Brumagne 1964: 5). En segundo lugar, la periodista buscó consolidar el punto de vista exótico en la cantautora, destacando principalmente el carácter insólito y singular de sus obras: “Son más que bellas: son mágicas... escapan a las normas de juicio y enfoque de la razón. Hay que dejarse embrujar” (Brumagne 1964: 5).

Lejos de obstaculizar, este acercamiento facilitó la recepción de la obra artística de Violeta Parra en Europa. Ella utilizó este mismo corpus conceptual para hablar de sí misma, como ocurrió en la entrevista realizada por Magdeleine Brumagne. El conjunto de estas imágenes contribuyó a construir una visión renovada de la cantautora en Europa, que difería de la dada durante su primera estadía. En la pantalla, Violeta Parra explicaba el significado de sus esculturas y arpilleras, e interpretaba algunas de sus canciones. Observando la grabación,

<sup>27</sup> Charles Dobzynski, “Poésie d’Amérique latine”, *Lettres Françaises* (27 de febrero, 1964). [acceso: 27 de diciembre de 2021].

fácilmente nos damos cuenta que Violeta Parra no es la misma artista que había dejado Chile hacía unos años. Había abandonado esa imagen, a veces pintoresca, de la folclorista chilena (con su vestido floreado y su pelo atado en trenzas) para presentar un personaje artístico que se ajustaba mejor a las expectativas de “autenticidad” en Europa. Taciturna, melancólica, vacilante, con un vestido multicolor hecho de retazos, y el pelo desordenado: la figura de Violeta Parra daba una impresión de candidez e incluso de ingenuidad, que la convertía en una artista dotada de cierta excentricidad.

Esta impresión ya había sido advertida, unos meses antes, por la prensa de Lausana. El diario local describía a la cantautora como un auténtico sujeto popular, cuya ingenuidad recordaba la forma transparente en que los niños explican el mundo que les rodea. Según la periodista Jacqueline Leyvraz, Violeta Parra vehiculaba en su arte “la verdadera ingenuidad, auténtica como la verdad que brota, enorme y alegre a la vez, de la boca de los niños” (Leyvraz 1964: 25). Es la misma imagen que atravesó la pantalla en mayo de 1965, cuando Magdeleine Brumagne le preguntaba acerca del significado de sus expresiones artísticas. Ante la pregunta, la cantautora fue incapaz de describir las fuentes que inspiraron su arte: “No puedo explicarlo, no puedo explicar nada”, dijo. Así es como ella simplificaba un trabajo artístico bastante más complejo, dando con ello una impresión de espontaneidad<sup>28</sup>. Es la propia Magdeleine Brumagne quien confirma la idea para los televidentes, al destacar que la obra de Violeta Parra no era más que la manifestación intuitiva de su propio mundo interior: “simplemente haciendo, ya que es a través de las manos que pasa la emoción”.

Asimismo, la entrevista televisada revela otra característica importante de esta nueva imagen artística en Europa: el vínculo entre el pueblo (como sujeto de transformación histórica) y su obra. Su trabajo se presenta como la continuación natural del alma del pueblo que sufre. Si durante su primer viaje mencionó el vínculo entre su música y “los chilenos”, ahora se centraba en los campesinos e indígenas, revelando un discurso mucho más ideológico que antes. Cuando la periodista le preguntaba acerca de los personajes de su arpillera *Contra la guerra*, ella mencionaba los “trastornos políticos” (es decir, la represión en Chile), con lo que su obra artística se convertía en una forma directa de protesta. Mostrar el sufrimiento del pueblo era una forma de reivindicarlo, algo que la periodista había comprendido rápidamente. La voz en *off* de la misma Brumagne explicaba que Violeta Parra intentaba representar la vida de los sectores populares por medio de “un arte bruto, mágico, siempre puesto en duda por una oscura voluntad de romper la soledad, de exorcizar la desgracia, de hacer oír su voz que reclama, que protesta, que exalta el amor y la fraternidad humana”. Magia, religiosidad popular y poder político del arte se entrelazaban en la mirada a la cantautora.

Finalmente, otro elemento que llama la atención de la entrevista es la forma en que Violeta Parra explicó sus orígenes familiares, ya que mostraba su intención de reconstruir su propia identidad personal, asociándola a las comunidades indígenas de Chile. De este modo, sitúa las problemáticas indígenas al centro de su autobiografía. Acerca de sus padres, la televisión recogió la siguiente conversación entre Violeta Parra y la periodista:

Magdeleine Brumagne: ¿Es usted indígena?

Violeta Parra: Mi abuela era indígena y mi abuelo español; así que creo tener algo de sangre indígena.

Magdeleine Brumagne: **Eso se nota.**

Violeta Parra: Me hubiera gustado que mi madre se casara con un indígena. De todos modos, como tú puedes verlo, **vivo casi como ellos.**

<sup>28</sup> Esta actitud contrastaba con la infinidad de entrevistas que había dado Violeta Parra anteriormente, donde hablaba largamente de su propio trabajo artístico.

La respuesta de Violeta Parra asombra por el deseo de crear un vínculo con estas comunidades, subordinando, al menos de manera simbólica, su propia identidad al imaginario indígena en boga en Europa. De hecho, a pesar de sus explicaciones, la cantautora procede de un entorno campesino cerca de San Carlos, una localidad situada a 365 kilómetros al sur de Santiago, y ningún episodio de su biografía permite confirmar que ella viviera cerca de una reducción indígena o que las haya visitado asiduamente (salvo los años que mediaron entre su primer y segundo viaje a Europa)<sup>29</sup>. Su padre era profesor y su madre cuidaba de sus nueve hijos, trabajando ocasionalmente en la reparación de ropa usada. La infancia de Violeta Parra, precaria y necesitada, transcurrió entre Santiago y San Carlos (Herrero 2017), es decir, en un espacio geográfico y social alejado de las comunidades indígenas del norte y sur del país.

En este sentido, la entrevista televisada mostraba, principalmente, el impacto que las experiencias artísticas de Europa tuvieron en la identidad musical y personal de Violeta Parra. Si bien trató de diferenciarse de la imagen exótica, a veces demasiado exagerada, de los conjuntos latinoamericanos, ella comenzó a reinterpretar e incorporar cuidadosamente algunos de los mismos elementos. En sus canciones evocó las culturas amerindias y utilizó instrumentos heterogéneos de diversas regiones de Sudamérica. Es por esto que, por ejemplo, interpretó en televisión la canción “Qué he sacado con quererte”, utilizando un tambor *andino* y el cuatro venezolano y apoyándose en un ritmo monótono y cadenciado como si fuese un lamento indígena (en este caso, asociado a la música mapuche). Violeta Parra se alejó poco a poco de las etiquetas nacionales para ofrecer una particular mezcla de diversos mundos sonoros latinoamericanos.

La publicación de *Poesía popular de los Andes* en septiembre de 1965, una recopilación de las canciones de la cantautora bajo la editorial Maspéro (reconocida por su posición de izquierda, además de marcadamente antiimperialista), terminó por confirmar su asociación con las culturas indígenas y la orientación política de su obra. Este fue el último trabajo de divulgación artística vinculado con su viaje en Europa (cuando ella ya se encontraba en Chile). La obra formaba parte de la colección “vozes”, dirigida por Fanchita González Batlle (segunda esposa de François Maspéro). El objetivo de la colección era dar a conocer la obra de escritores de todo el mundo. El título utilizado para el libro de Violeta Parra no fue elegido arbitrariamente: la editorial Maspéro ya había publicado anteriormente *Poesía popular de los turcos y kurdos* y *Poesía popular de Cabilia*, una orientación que se confirmaría en 1966 con la publicación de *Poesía popular de los griegos*. Ahora bien, al igual que los discos publicados en 1956 por el sello Le Chant du Monde, este libro pretendía ser una recopilación de las principales canciones interpretadas por la cantautora, pero en el que no figuraba ningún elemento que pudiera hacernos pensar en las comunidades indígenas del altiplano. Más bien, el libro reunía numerosas cuecas, poemas de amor, tonadas y canto a lo poeta, todas piezas de inspiración hispanoamericana. En consecuencia, descartando la rigurosidad de los temas literarios al interior de la obra, el título permite adivinar de forma clara el lugar que, desde entonces, ocuparía la figura y obra de Violeta Parra en Europa, al igual que el deseo de integrarla al conjunto de imágenes exóticas evocadas habitualmente a la hora de hablar de las músicas de América Latina.

<sup>29</sup> Desde 2005 se desarrollan algunos planes patrimoniales que buscan recuperar la casa de la infancia de Violeta Parra en San Carlos de Itihué, que se encuentra en estado de abandono, sin público ni habitantes (Mascort y Ruiz 2012).

## CONCLUSIÓN

A partir de la década de 1950 se desarrolló una nueva forma de concebir el folclor de la mano, entre otros factores, del impulso de las relaciones culturales entre América Latina y Europa. Festivales internacionalistas, partidos políticos de izquierda, sellos discográficos, medios de comunicación y actividades musicales en cafés y teatros fomentaron una práctica renovada del folclor latinoamericano que, alejado de su territorio originario, se constituyó como un sonido cosmopolita. Violeta Parra fue testigo y al mismo tiempo actriz principal de este proceso. En Europa, la cantautora se vinculó con otras maneras de comprender las músicas populares y folclóricas, con agentes comerciales y artísticos heterogéneos, con estereotipos culturales proyectados en el tercer mundo y con un público que anhelaba, precisamente, captar la alteridad del mundo por medio del consumo musical. Estos espacios y actores atravesaron el centro de su música y arte, influyendo en su reorientación hacia los sonidos sudamericanos. Sin abandonar del todo el enfoque local del folclor chileno, Violeta Parra innovó con otros instrumentos musicales regionales, con sonidos altiplánicos y con ideales políticos precisos, esbozando en sus discos europeos y sus actuaciones una práctica musical del folclor bastante más ecléctica que la que podemos encontrar en Chile durante los mismos años.

En Europa, la recepción de la figura artística de Violeta Parra estuvo tensionada entre dos polos: investigadora del folclor y auténtica representante de las culturas musicales indígenas (andinas y mapuches). Una situación de la que ella era consciente, y que aprovechó para proyectar una nueva imagen de sí misma, en la que la perspectiva nacional cedía paso a la artista excéntrica proveniente de América Latina. Se trató de un posicionamiento artístico que emergió poco a poco, promovido por un tipo particular de transferencia cultural donde las propias necesidades de reconocimiento artístico en Europa interactuaron con diversas imágenes exóticas impresas en la misma cantautora. Como explica el etnomusicólogo Lauren Aubert, en un contexto cosmopolita cada músico y agente cultural proyecta sus propias categorías identitarias sobre el Otro, como si se tratase de un espejo que solo puede devolver el reflejo del propio ideal proyectado: necesidad de prestigio y recursos, por un lado, búsqueda de autenticidad y apertura cultural, por el otro (2011:64). Hablamos de una especie de trampa identitaria que, sin embargo, resultó fundamental para acceder a prácticas musicales consideradas como lejanas (temporal y geográficamente), y para promover otra forma de concebir el folclor. Este proceso no fue unilateral, sino más bien trazó movimientos de ida y vuelta donde se confrontaron las diversas nociones de alteridad en Europa y los objetivos de los músicos latinoamericanos de insertarse en la escena musical extranjera.

En el caso de Violeta Parra, si bien Francia fue el escenario principal del proceso aquí descrito, es importante destacar también las contribuciones de otros contextos políticos, culturales y musicales (como la Unión Soviética, la RDA, Suiza), los que añadieron elementos importantes para su reorientación artística. Finalmente, como ilustran los viajes realizados por la cantautora entre 1955 y 1965, la circulación musical constituyó el vector principal de la transformación y renovación estética del folclor chileno.

## REFERENCIAS

### Archivos

Fondo Paul Rivet, Archivo del Museo Nacional de Historia Natural de Francia.

Fondos del *Théâtre de Plaisance* y *Théâtre des Nations*, Departamento de Artes del Espectáculo, Biblioteca Nacional de Francia.



Fondo Partido Comunista Francés, Archivos Departamentales Seine-Saint-Denis.  
 Fondos Documentales, Instituto Nacional del Audiovisual de Francia.  
 Fondo Fotográfico de Violeta Parra, Fundación Violeta Parra ([www.fundacionvioletaparra.org](http://www.fundacionvioletaparra.org))  
 Fondo Fotográfico de Zbyszek Siemaszko, Archivo Digital Nacional, Polonia.  
 Fondo Fotográfico de Jan Kosidowski, Museo Nacional de Varsovia.  
 Fondo Fotográfico de Yrjö Lintunen, The People's Archives, Finlandia.  
 Archivos Digitales de Prensa *Scriptorium*, *letempsarchives* y *e-newspaperarchives*, Suiza.

## Bibliografía

ALTEN, MICHÈLE

2000 *Musiciens français dans la Guerre froide (1945-1946). L'indépendance artistique face au politique*. París: L'Harmattan.

2012 "Le Chant du monde: une firme discographique au service du progressisme (1945-1980)", *ILCEA*, 16. DOI: <https://doi.org/10.4000/ilcea.1411>

ARAVENA, JORGE

2011 "Représentations et fonctions sociales des musiques d'inspiration andine en France (1951-1953)". Tesis doctoral. Universidad de Franche-Comté, Besançon, Francia.

AUBERT, LAURENT

2011 *La musique de l'autre*. Ginebra: Georg.

BARRAZA, FERNANDO

1971 "Isabel Parra: gracias a Violeta que me ha dado tanto", *Ahora*, 14 (20 de julio), pp. 62-64.

BÉGUIN, BERNARD (REDACTOR JEFE)

1963 "L'Ensemble chilien Violeta Parra. Un excellent spectacle", *Journal de Genève*, 69 (11 de marzo), p. 9.

BEUVE-MÉRY, HUBERT (DIRECTOR)

1962 "Nouvelles manifestations contre le festival de la jeunesse", *Le Monde* (2 de agosto). [https://www.lemonde.fr/archives/article/1962/08/02/nouvelles-manifestations-contre-le-festival-de-la-jeunesse\\_2354898\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1962/08/02/nouvelles-manifestations-contre-le-festival-de-la-jeunesse_2354898_1819218.html) [acceso: 27 de diciembre de 2021].

BORRAS, GÉRARD

1992 "La musique des Andes en France: 'l'Indianité' ou comment la récupérer", *Caravelle*, 48, pp. 141-150. DOI: <https://doi.org/10.3406/carav.1992.2491>

BRUMAGNE, MARIE-MAGDELEINE

1964 "Violeta Parra - Colette Rodde", *Tribune de Lausanne*, 310 (5 de noviembre), p. 5.

CAMPOS, MARCY, LAURA JORDÁN Y JAVIER RODRÍGUEZ

2022 "Transfonografías del exilio chileno", *Revista Musical Chilena*, LXXVI/237, pp. 9-43.

DB (DZIENNIK BALTYCKI)

1955 "Taniec chilijski *La refallosa*", *Dziennik Baltycki*, 190 (11 de agosto), p. 1.

DE NAVASAL, MARINA

1954 "Conozca a Violeta Parra", *Ecran*, 1220 (8 de junio), pp. 18, 20.

1957 "Triunfo en Europa, pronto regreso al viejo mundo", *Ecran*, 1354 (1 de enero), p. 23.

DOBZYNSKI, CHARLES

1964 "Poésie d'Amérique latine", *Lettres Françaises* (27 de febrero). [acceso: 27 de diciembre de 2021].

EHRMANN, JUAN

1964 "La que cantó en París", *Ercilla*, 1527 (26 de agosto), p. 30.

EPPLE, JUAN ARMANDO

- 1987 “Entrevista con Ángel Parra”, *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 48, pp. 121-126.  
DOI: <https://doi.org/10.3406/carav.1987.2307>

ERWAN, JACQUES

- 1983 “Paco Ibañez”, *Paroles et Musique*, 33 (octubre), p. 36-39.

FAL (FEUILLE D’AVIS DE LAUSANNE)

- 1963 “Chants et danses du Chili”, *Feuille d’Avis de Lausanne*, 143 (21 de junio), p. 19.  
1964 “Peintures, tapisseries et ‘tavalets’”, *Feuille d’Avis de Lausanne*, 259 (6 de noviembre). p. 15.

FMJD (FÉDÉRATION MONDIALE DE LA JEUNESSE DÉMOCRATIQUE)

- 1955 “Tout ce qu’il y a de mieux. Tout ce qu’il y a de plus beau”, *Journal du comité international préparatoire du Ve festival Mondial de la Jeunesse et des étudiants pour la paix et l’amitié*, 12 (14 de julio), p. 1-4.  
1962 *Festival mondial de la jeunesse et des étudiants pour la paix et l’amitié. Programme culturel*, 28 de julio-6 de agosto. Helsinki: Sin editor.

FISCHER, DIDIER

- 2007 “L’Unef et l’Union internationale des étudiants (1945-1965)”, *Matériaux pour l’histoire de notre temps*, LXXXVI/2, pp. 84-105. DOI: <https://doi.org/10.3917/mate.086.0009>

FUGELLIE, DANIELA

- 2019 “Les Tapisseries Chiliennes de Violeta Parra. Perspectivas sobre una exposición realizada en el Museo de Artes Decorativas del Palacio del Louvre en 1964”, *Artelogie*, 13. DOI: <https://doi.org/10.4000/artelogie.3153>

GAVAGNIN, STEFANO

- 2019 “Violet(t)a Parra, presente-ausente. Trayectoria de su recepción italiana entre 1964 y 2000”, *Artelogie*, 13. DOI: <https://doi.org/10.4000/artelogie.2963>

GILLABERT, MATTHIEU

- 2020 “Varsovie 1955 et la Guerre froide globale: L’internationalisation de l’Europe centrale au prisme du 5e Festival mondial de la jeunesse et des étudiants”, *Monde(s)*, XVIII/2, pp. 51-72.  
DOI: <https://doi.org/10.3917/mond1.202.0051>

GRAND, P.-M.

- 1964 “Trois variations sur thèmes populaires”, *Le Monde* (17 de abril). [https://www.lemonde.fr/archives/article/1964/04/17/trois-variations-sur-themes-populaires\\_2134941\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1964/04/17/trois-variations-sur-themes-populaires_2134941_1819218.html) [acceso: 27 de diciembre de 2021].

HAUERT, SIMONE

- 1965 “J’ai rencontré... Violeta Parra”, *Nouvelle Revue de Lausanne*, 126 (2 de junio), p. 9.

HERRERO, VÍCTOR

- 2017 *Después de vivir un siglo, Violeta Parra, una biografía*. Santiago: Lumen.

HERRMANN, JOACHIM (DIRECTOR)

- 1962 “Kulturpolitik”, *Berliner Zeitung*, VII/244 (5 de septiembre), p. 6.

HIOL, MANUEL

- 1964 “Vernissages. Galerie des Nouveaux Grands Magasins”, *Le Peuple*, 265 (13 de noviembre), p. 4.

HS (HELSINGIN SANOMAT)

- 1962 “Ohjelmaa tänään helsingissä” [Programa de hoy en Helsinki], *Helsingin Sanomat* (3 de agosto), p. 2.

LEYVRAZ, JACQUELINE

- 1964 “Violeta Parra: Chaque personne est une fleur dans mon travail”, *Feuille d’Avis de Lausanne*, 272 (21 de noviembre), p. 25.

- MANN, PATRICIO  
1977 *Violeta Parra. La guitare indocile*. París: Les éditions du Cerf.
- MANSILLA, LUIS ALBERTO  
1971 “Margot Loyola. Largo bregar por el folklore”, *Ahora*, 24 (28 de septiembre), p. 62-64.
- MASCORT, EMILIO Y JONATHAN RUIZ  
2012 “La casa natal de Violeta Parra en San Carlos de Itihué, una propuesta museológica”, *Laboratorio de Arte*, 24, pp. 757-773. DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/LA.2012.i24.41>
- MIRANDA, PAULA  
2019 “Interculturalidad y proyectos alternativos en Violeta Parra: su encuentro con el canto mapuche”, *Artelogie*, 13. DOI: <https://doi.org/10.4000/artelogie.2794>
- MOINE, CAROLINE  
2013 “Les festivals artistiques de la Guerre froide: quel rôle dans le renouveau de l’espace culturel européen? (années 1950-1960)”, *Une histoire des festivals, XXe-XXIe siècle*. Anaïs Fléchet et All. (editores). París: Publications de la Sorbonne.
- NAMOLARU, VICTOR  
1956 *Quinze journées inoubliables. 5e Festival mondial de la jeunesse et des étudiants pour la paix et l’amitié, Varsovie, 31 juillet-15 août 1955*. Bucarest: Editions en langues étrangères.
- ND (NEUES DEUTSCHLAND)  
1962 “Violeta Parra Sandoval”, *Neues Deutschland* XVII/245 (6 de septiembre), p. 4.
- NR (NOWINY RZESZOWSKIE)  
1955 “Delegacje młodzieży uczestników V festiwalu opuszczają Warszawę [Las delegaciones de jóvenes del V Festival dejan Varsovia]”, *Nowiny Rzeszowskie*, CIXV (16 de agosto), p. 3.
- OLIVARES, ERNESTO  
1970 “Isabel Parra: el folklore como negocio”, *El músico*, 115 (1 de junio), p. 15.
- OLIVIER, JULIEN  
2009 “Des Lomax aux Beatles: l’avènement d’une tradition phonographique dans les musiques populaires du vingtième siècle”, coloquio *Rock expérimental et musiques savantes en pays francophones*. Dijon: Université de Bourgogne.
- OTTEN, HANS (REDACTOR JEFE)  
1962 “Isabell Parra. Unser Titelbild”, *Neue Berliner Illustrierte*, 43 (octubre), p. 3.
- PALOMINO, PABLO  
2020 *The Invention of Latin American Music: A Transnational History*. Oxford: Oxford University Press.
- PARMENTIER, GUILLAUME  
1993 *Le retour de l’Histoire. Stratégie et relations internationales pendant et après la Guerre froide*. Bruselas: Éditions Complexe.
- PARRA, ÁNGEL  
2011 *Violeta Parra – ma mère*. París: l’Archipel.  
2016 *Mi nueva canción chilena: al pueblo lo que es del pueblo*. Santiago: Catalonia.
- PARRA, ISABEL  
1985 *El libro mayor de Violeta Parra*. Madrid: Ediciones Michay.
- PARRA SANDOVAL, VIOLETA  
1958 “Entrevista: Violeta Parra, hermana mayor de los cantores populares”, *Revista Musical Chilena*, XII/60, pp. 71-77.  
1964 *Catálogo de exposición*. París: Museo de Artes Decorativas.  
1965 *Poésie populaire des Andes*. París: Maspero.

- 2002 *Décimas, autobiografía en versos*. Santiago: Sudamericana.
- PLANTE, ISABEL  
2019 “Las “tapisseries chiliennes” de Violeta Parra entre lo vernáculo y lo internacional”, *Artelogie*, 13. DOI: <https://doi.org/10.4000/artelogie.2923>
- PLISSON, MICHEL  
1999 “Les musiques d’Amérique latine et leurs réseaux communautaires en France”, *Internationale de l’imaginaire*, 11, pp. 123-134.
- PREDESCU, MAGDA  
2017 “Le Festival mondial de la jeunesse et des étudiants, moment d’échanges inattendus et mal contrôlés”, *Studia Politica: Political Science Review*, XVII/1, pp. 131-155. Consultado: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-55894-4>
- RAYMOND, JEAN  
1965 “Chants de la terre kabyle et des Andes”, *Le Monde* (11 de septiembre). [https://www.lemonde.fr/archives/article/1965/09/11/chants-de-la-terre-kabyle-et-des-andes\\_2201179\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1965/09/11/chants-de-la-terre-kabyle-et-des-andes_2201179_1819218.html) [acceso: 27 de diciembre de 2021].
- RIBEMONT-DESSAIGNES, GEORGE  
1956 “Chroniques de disques”, *La Gazette de Lausanne*, 267 (10 de noviembre), p. 13.
- RIOS, FERNANDO  
2008 “La Flûte Indienne: The Early History of Andean Folkloric-Popular Music in France and Its Impact on Nueva Canción”, *Latin American Music Review*, XXIX/2, pp. 145-89.
- RODRÍGUEZ AEDO, JAVIER  
2016 “La nueva canción chilena: un ejemplo de circulación musical internacional (1968-1973)”, *Resonancias*, XX/39, pp. 63-91. DOI: 10.7764/res.2016.39.4
- 2018 “Recepción y apropiación estética de la obra musical de Violeta Parra en Europa (1954-1990)”; *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*. DOI: <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.72183>
- 2020 “Le folklore chilien en Europe: un outil de communication confronté aux enjeux politiques et aux débats artistiques internationaux (1954-1988)”. Tesis doctoral. Universidad La Sorbona, París, Francia.
- ROJAS, RODRIGO (DIRECTOR)  
1971 “Violeta y los temas no encontrados”, *El Siglo* (segunda época) 6816, p. 11 (24 de septiembre).
- ROMERO, MARÍA (DIRECTORA)  
1956 “Violeta Parra hizo llorar a los franceses”, *Ecran*, 1351 (11 de diciembre), p. 19.
- STAMBUK, PATRICIA Y PATRICIA BRAVO  
2011 *Violeta Parra, el canto de todos*. Santiago: Pehuén.
- SUBERCASEAUX, BERNARDO, PATRICIA STAMBUK Y JAIME LONDOÑO  
1976 *Gracias a la vida. Violeta Parra, testimonio*. Buenos Aires: Ediciones Galerna.
- TERRIER, RENÉ  
1963 “Genève découvre, Violeta Parra, une extraordinaire artiste chilienne”, *La Liberté*, XCII/63 (16 de marzo), p. 29.
- TURINO, THOMAS  
2008 *Music in the Andes: experiencing music, expressing culture*. Nueva York: Oxford University Press.
- VERBA, ERICKA  
2013 “To Paris and Back: Violeta Parra’s Transnational Performance of Authenticity”, *The Americas*, VII/2, pp. 269-302.
- 2019 “Une Chilienne à Paris”: Violeta Parra, auténtica cosmopolita del siglo veinte”, *Artelogie*, 13. DOI: <https://doi.org/10.4000/artelogie.2963>

### Discografía

EP. *La jardinera/Meriana*. Violeta Parra. Leningradsky Zavod (25501/25502), San Petersburgo, 1955.

EP. *Chants et danses du Chili, vol I*. Violeta Parra. Le Chant du Monde (LDY4060), París, 1956.

EP. *Chants et danses du Chili, vol II*. Violeta Parra. Le Chant du Monde (LDY4071), París, 1956.

LP. *Chants et danses du Chili*. Violeta Parra. Le Chant du Monde (LDS4271), París, 1964.

LP. *Au Chili*. Los Parra de Chillán. Barclay (86078), París, 1963.

LP. *Canciones Reencontradas en París*. Violeta Parra. DICAP (DCP 22), Santiago, 1971.

### Documentales

VERA, LUIS

2003 *Viola Chilensis: Violeta Parra, vida y obra*. video-documental. 83 min.

*La función social del folclor: crítica, investigación  
y política cultural durante la trayectoria inicial  
de Pablo Garrido (Chile, 1928-1944)*

*The social function of folklore: criticism, research and cultural  
politics during Pablo Garrido's initial career  
(Chile, 1928-1944)*

*por*

Ignacio Ramos Rodillo  
Centro de Investigación en Artes y Humanidades, Facultad de Artes,  
Universidad Mayor, Chile  
ignacioramosrodillo@gmail.com

Karen Donoso Fritz  
Universidad de Santiago de Chile, Chile  
kdonoso@gmail.com

Sobre la base de diversos documentos resguardados por el Fondo Pablo Garrido –Centro de Documentación e Investigación Musical, Universidad de Chile–, ofrecemos un análisis contextual de los textos críticos e investigativos acerca de folclor del músico y musicólogo chileno Pablo Garrido Vargas y de sus respectivos planteamientos y acciones, en el plano político-cultural, entre 1928 –el comienzo de su carrera periodística– y 1944 –cuando ingresó a la Dirección General de Información y Cultura, Ministerio del Interior de Chile–. Este artículo rastrea la noción de “función social” que Garrido aplicó al folclor musical, para ello abordamos su trayectoria inicial como crítico musical y periodista cultural, investigador y académico, músico –compositor e intérprete–, gestor, dirigente sindical y simpatizante del Frente Popular. Particularmente relevante nos parece una lectura de su conflictiva relación con la oficialidad musical de la Universidad de Chile –a cuyo propósito planteamos una hipótesis acerca del desarrollo del folclor a su alero–; una reseña general de sus posiciones política, social y estética y la exposición somera de la tesis afrocéntrica que elaboró en torno al origen de la cueca chilena.

**Palabras clave:** Cueca chilena, folclor, Frente Popular, medios de comunicación masiva, música popular, musicología, nacionalismo musical, sindicalismo.

*According to several documents preserved in the Fondo Pablo Garrido –Research and Documentation Center, University of Chile–, we herein present a contextual analysis of the critique and research texts on folklore by Chilean musician and musicologist Pablo Garrido Vargas, and of the respective approaches and actions that he undertook in the cultural policies field, from the year 1928 –the beginning of his career as a journalist– to 1944 –when he joined the Dirección General de Información y Cultura, at the Chilean Ministry of Interior. This article tracks down the notion of “social function” that Garrido applied to musical folklore, for which we have approached his initial career as a music critic and cultural journalist, researcher and scholar, musician –composer and performer–, agent, union*

*leader, and sympathizer for the Frente Popular. It is of particular interest, in this sense, his conflicted relation with the musical establishment embodied by the Universidad de Chile –regarding which we propose a hypothesis about the upbringing of folklore under its wing–; a general outline of his political, social and aesthetic positions, and a brief exposition of the Afrocentrist thesis he devised on the origins of the Chilean cueca.*

**Keywords:** Chilean Cueca, Folklore, Popular Front, mass media, popular music, musicology, Musical Nationalism, syndicalism.

Este artículo<sup>1</sup> ofrece una aproximación a la obra de Pablo Garrido a partir de materiales conservados en el Fondo Pablo Garrido (FPG) del Centro de Documentación e Investigación Musical, Departamento de Música, Facultad de Artes de la Universidad de Chile (CEDIM). Este fondo resguarda los documentos escritos y reunidos por el musicólogo, cuya organización actual en buena medida conserva la estructura y aspecto que él originalmente le diera. Tales documentos cubren dimensiones tanto personales e institucionales como investigativas, en una enorme variedad de temas: gastronomía, ciencias, astrología, artes visuales y gráficas, crianza de perros, turismo, epistolarios, documentación legal, política y economía, historia y estética musicales, crítica cultural, entre muchos otros.

Documentalmente, este artículo abreva de textos publicados e inéditos, teniéndose en cuenta la relevante distinción entre unos y otros, reconociendo sus continuidades y quiebres. Puede suponerse aquí, al respecto, una aparente falta de concreción en Garrido –como en su momento lo sugirió el crítico Vicente Salas Viu (1952: 202)– más que nada a causa de la gran cantidad de material inédito conservado. Sin embargo, tal condición debe ser comprendida a la luz de la personalidad de Garrido, de los conflictos que debió enfrentar en los ámbitos laboral, artístico, político y personal, y de su amplitud de intereses. En este sentido, será necesaria en lo futuro una reconstrucción biográfica e intelectual que abarque todas estas dimensiones.

En relación con los textos publicados, el FPG conserva los materiales utilizados para la escritura de *Biografía de la cueca* (1943 y 1976) e *Historial de la cueca* (1979); como fuentes primarias, innumerables apuntes y notas, versiones preliminares, correspondencia, pruebas de imprenta, contratos editoriales, etcétera. Habiendo notado esto, podemos deducir que Garrido preparó su legado –que pretendía vender a alguna institución pública, con tal de paliar la miseria que sufrió hacia el final de su vida– de tal manera que sus consultantes cotejaran la documentación referida en estas y otras publicaciones, depositándola con ese fin en el casi centenar de cajas que, tras su deceso, fueron recibidas por la Universidad de Chile. Una mirada atenta a este acervo revela la elevada autoconsciencia de Garrido en tanto investigador.

Entre polígrafo y grafómano, en su afán por saciar su curiosidad y recabar información de distinta índole, Garrido tomaba nota de relevantes y atesoraba recortes, sometiéndolos a una rigurosa sistematicidad. Es evidente, así vista, la importancia que él atribuyó a lo largo de su carrera a la información, expresada en la vastedad y coherencia de su propio acervo; sin ir más lejos, en el correcto manejo que ejerció de sus contactos personales o en la manera en que documentó su carrera como funcionario público y compositor, entre otros aspectos. Tal atención a lo informativo y documental fue fundamental para la gran gama de actividades a las que se encomendó, prueba además de su intención de situarse como erudito y voz autorizada en las materias de su interés y, en tanto tal, de ganarse la vida.

<sup>1</sup> Resultado del proyecto *Pablo Garrido y el folclor musical chileno*, folio 484628, línea de Fomento de la Música Nacional de Raíz Folklórica y de Pueblos Originarios, Fondo para el Fomento de la Música Nacional, Ministerio de la Culturas, las Artes y el Patrimonio, Gobierno de Chile.

Asimismo, el FPG conserva fotografías y registros audiovisuales en distintos formatos, como resultado de distintos afanes: sus propias grabaciones de campo, sus registros familiares o –de especial belleza– la obra fotográfica desarrollada junto con su compañero sentimental por décadas, el violinista Pedro D’Andurain Arias (1926-1974). La dimensión personal contenida en este archivo, por esta razón, no ha dejado indiferentes a quienes hemos tenido el privilegio de explorarlo<sup>2</sup>. Ahora, sin embargo, corresponde señalar que el FPG también tiene sus vacíos: no conserva, por ejemplo, los resultados ni de sus investigaciones para la DIC, consistentes en grabaciones magnetofónicas y en un mítico Censo Folklórico, ni del trabajo de campo desplegado en la isla de Puerto Rico entre 1949 y 1951. Tampoco hay rastro de su biblioteca personal ni de la totalidad de sus apuntes bibliográficos. Dichos vacíos dificultan la reconstrucción de la trayectoria del “músico intelectual” (Cabello 2020: 93) más desconocido del siglo XX chileno<sup>3</sup>.

Este artículo aborda su trabajo en crítica e investigación folclórica durante el período 1928-1944. Intelectual y conceptualmente hablando, algunos de los temas y problemas subyacentes a la obra garridiana son la mutación que la cultura popular fue experimentando con la crisis del liberalismo oligárquico de entresiglos, al calor de fenómenos como el mestizaje y la racialización latinoamericana, la construcción de una chilenidad *versus* la impronta eurocentrista aristocrática, las relaciones socioculturales entre lo local y lo cosmopolita, entre otras. Histórica e institucionalmente, gracias a su trabajo, Garrido se hizo un nombre en este ámbito durante el interregno suscitado entre la disolución de la Sociedad de Folklore Chileno –hacia 1913– y la consolidación de la reforma del antiguo Conservatorio Nacional de Música –en la década de 1940– y sus implicancias folclorológicas. En dicho contexto, el investigador contribuyó al plan trazado inicialmente por Rodolfo Lenz: el de sistematizar las investigaciones en cultura popular tradicional a partir –en el caso puntual de Garrido– de recursos, situaciones e intenciones que marcan hasta hoy un acusado contraste dentro de la disciplina (Ramos 2011a: 114-115). El objetivo central de este artículo es el de describirlos y analizarlos dentro de los contornos y períodos señalados, a base de la noción de “función social” que Garrido elaboró a lo largo de las décadas de 1930 y 1940.

## INICIOS EN LA CRÍTICA MUSICAL, LA PRENSA Y EL SINDICALISMO

Óscar Pablo Garrido Vargas (Valparaíso, 1905 - Santiago de Chile, 1982) creció en una familia profundamente implicada en la práctica musical. La versatilidad y el desprejuicio de los que hizo gala a lo largo de su carrera tendrían que ver con su crianza en el Puerto Principal, ciudad cosmopolita caracterizada por una bullente actividad económica y una aguda –aunque poco segregada– desigualdad social. Estos rasgos resultaron relevantes para la definición de un campo cultural moderno que permeó la casa familiar, en donde se entrecruzaron tradiciones doctas y las vanguardias históricas con el cultivo de géneros tradicionales y la fascinación por ritmos extranjeros, gracias a las nuevas tecnologías aurales y la disponibilidad de ediciones musicales importadas y nacionales (Cabello 2020: 58, 64-65, 98-99).

<sup>2</sup> A propósito, como parte de las actividades contempladas por este proyecto, celebramos el seminario *Pablo Garrido y la música del siglo XX. Experiencias en torno a su archivo* que tuvo lugar el 23 de agosto de 2019 en la Sala Isidora Zegers, con el apoyo del Departamento de Música de la Universidad de Chile, y del Centro de Investigación en Artes y Humanidades de la Universidad Mayor.

<sup>3</sup> Hay, sin embargo, una escueta bibliografía que lo ha tratado (Agrella 2013; Cabello 2020; Donoso 2006; Donoso y Ramos 2021; García 1990 ca.; García 2013; González 1983; Karmy 2019; Menanteau 2006; Salas Viu 1952; Slonimsky 1946; Silva 1982; Villafruela 2007).



En la década de 1920, Garrido fue perfilándose como compositor, intérprete, gestor e intelectual, primero en su natal Valparaíso, luego en Santiago y otras regiones del país. Para entonces, sus actividades se dividían en tres ámbitos: la tradición académica, la vanguardia y las músicas populares, principalmente el jazz<sup>4</sup>. Fue durante esta década que el músico perfiló un interés por la música tradicional<sup>5</sup>, iniciando entre 1926 y 1927 (García 1990 ca.: 22; Garrido 1980) sus investigaciones de campo, mientras se desempeñaba como intérprete y director de orquesta en Chuquicamata y Antofagasta (Garrido 1977a). En la primera ciudad redactó sus textos inaugurales: un ensayo inédito acerca de música mapuche—donde aquilata piezas recopiladas por Carlos Isamitt— (Garrido 1929) y un artículo concerniente a la modernización de la cueca en el puerto de Valparaíso, que reseñamos a continuación.

Pero antes es importante detenerse en un par de detalles biográficos. El primero dice relación con su trayectoria como periodista. Fue, a fin de cuentas, un músico abocado a las letras que desde la niñez se consagró al trabajo de gabinete, forzado en buena medida por la temprana amputación de una pierna. Desde una primera publicación en *El Peneca* en 1923 (Garrido 1977b: 6) trabajó regularmente como redactor y editor en medios como *Las Últimas Noticias*, *La Nación* o *Zig-Zag*, fundando además sus propias revistas: *El Chonchón* (1923), *Ngüllatun* (1924), *La Revista Nueva* (1925), *Acronal* (1929-1930), *Nueva Música* (1939), *Vida Musical* (1945) y *Tempo* (1947-1948) (García 1990 ca.: 14). Respecto de su prestigio proyectó una carrera como escritor, conferencista y académico que no gozó de la regularidad y del éxito que sí obtuvo como periodista. En este contexto su labor folclórica fue desarrollándose en primera instancia.

El segundo atañe a su despertar político, originado por la explotación que constató en las faenas mineras del Norte Grande (García 1990 ca.: 23). El contacto directo con los trabajadores organizados, sostiene la musicóloga Eileen Karmy, le inculcó el principio de la ilustración de las clases trabajadoras como el más eficaz medio para el cambio social (Karmy 2019: 191). Dicho principio, en la década siguiente, lo aplicó con fuerza en sus actividades sindicales. Su creciente compromiso, confesaría Garrido años después, le valió una detención en Antofagasta en 1932, acusado de ser agente soviético (Slonimsky 1946: 159).

Retomando el hilo, el artículo al que referíamos más arriba, “Impongamos la cueca” fechado en marzo de 1928, adelanta un atributo particularmente relevante para el autor: durante buena parte del siglo pasado, Garrido fue celebrado como uno de los principales

<sup>4</sup> El importante rol que jugó en la difusión de la música sincopada es cubierto por los mencionados trabajos de Menanteau y Cabello y por el sitio temático de *Memoria Chilena* <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3391.html> [acceso: 13 de mayo de 2023].

<sup>5</sup> Si bien la mayoría de las cavilaciones garridianas giran en torno al binomio folclórico-popular, quisiéramos destacar un matiz. El musicólogo señaló, en un documento inédito de 1948, que “[1]o popular, en sentido social y político [...] difiere de lo popular en sentido folklórico; en este último aspecto dice relación a una *estrata* [sic] del pueblo, aquella ignara y, principalmente rural, sujeta a expresiones empíricas e intuitivas de SU [énfasis en el original] sabiduría, la que traspasa oralmente a lo largo del tiempo”. Así, para el autor popular y folclórico son adjetivos que abordan una misma “filiación”, cuyas características son su supervivencia y su “maleabilidad insustancial” a través de un sinnúmero de variantes, aunque en el segundo cunde la intuición, identificándose con una mentalidad premoderna. Es decir, “popular”; es tanto lo adoptado por el pueblo como lo que él crea, de modo que puede ser popular un artista o sus creaciones, aunque provengan de un medio culto (Garrido 1948b). Sin embargo, basándonos en la propia obra de Garrido, consideramos necesario enfatizar la noción de tradicional, en la medida en que esta permite establecer necesarias diferencias—estéticas, sociales y de consumo cultural— entre una esfera y otra: mientras que la tradición apunta a las músicas de sociedades tradicionales o de grupos sociales que afrontan la crisis del mundo rural—que afectó a América Latina durante todo el siglo XX—, la idea de folclor supone la representación de tales tradiciones en el contexto moderno y masivo de la música popular (Ramos 2019: 73-74).

defensores de la cueca y uno de sus investigadores más controvertidos. En particular, en el texto apunta a la modernización de la cueca impulsada por el maestro Juan Valero Fernández, quien con su estilización y enseñanza pretendía equiparar el baile nacional a otros ritmos populares en boga. El autor pondera esta modernización de la cueca y niega que atente contra su pureza, pues toda expresión suya conserva la esencia de su ancestro, la decimonónica zamacueca. Esta afirmación resuena con uno de los temas más recurrentes en su producción folclorológica ulterior: la oposición complementaria de esencialismo y funcionalismo. Lo anterior queda develado a continuación cuando Garrido, confiando en que la cueca se pondrá de moda incluso en el extranjero, reafirma su jerarquía como baile nacional no a base del argumento recurrente de que encarna el alma patria, sino gracias a una popularidad ganada durante el siglo XIX: la cueca sería chilena porque el pueblo chileno la ha hecho suya –hubiera afirmado–, aunque dicha propiedad solo perdura en la medida que el público la sostenga. Argumentos como este fueron públicamente defendidos por Garrido en los años por venir. En consecuencia, al promover la obligatoriedad de la interpretación de la cueca en teatros y otros establecimientos públicos –medida que proponía a fines de los veinte–, Garrido aludía a otro asunto de gran interés para él: el diseño e implementación de políticas culturales (Garrido 1928: 1).

A propósito, sus primeros textos confirman un interés hacia lo político-cultural, estimulado tanto por una inclinación transversal en torno a músicas de distinta tradición estética y arraigo social, como por el temprano convencimiento de que, la música en particular y la cultura en general, cumplían una función social desestimada por el sentido común. Ejemplo de esto se halla en su artículo “¿Hay música chilena?” de 1929, donde ponderó –entre otros compositores– a Pedro Humberto Allende por sus *Tonadas de Carácter Popular Chileno*. De modo aún no totalmente sistematizado, el autor advertía aquí la relación convergente entre el nacionalismo musical y el estudio e interpretación de la música tradicional y folclórica. Valoraba que el influjo de referentes modernos –Claude Debussy, sobre todo– (Garrido 1929 ca.: 28) no mermara la inclinación identitaria de Allende, indispensable según su criterio para una correcta articulación de la música docta vernácula. En su crítica, Garrido no solo enjuiciaba la música académica en sus propios términos, evaluándola según las condiciones locales de la composición, además la confrontaba con su propia historia: una tradición eurocentrada, ajena tanto a la “cultura nacional” como a los gustos de la ciudadanía o a la “canción popular”. Su veredicto acerca de Allende fue positivo, pues halló en él la solución entre una creación musical de nivel internacional y la posibilidad de un arraigo.

El problema identitario pesó en lo sucesivo como uno de los tópicos basales de la crítica y la investigación garridianas. A propósito, en el referido artículo volcó su mirada también hacia la música mapuche, para él un referente capaz de “[...] destacarnos, singularizarnos [...]”, de brindar recursos comparables a los de “naciones hermanas” y resaltar el carácter de la chilenidad. Con esto, Garrido apuntaba a que la música mapuche, tal como la tonada según Allende, debía ser proyectada tanto al plano docto como al popular, de manera comparable al Perú, donde al *foxtrot* y el *charleston* se les inculcaba un color “incaico” (Garrido 1929 ca.: 28)<sup>6</sup>. Garrido concluye que

[e]s posible una aleación entre el canto del huaso y del mapuche. No puedo menos que reconocer que es una tarea harto escabrosa, pero nunca sería una quijotada. Irrealizable sería esto si se pensara mezclar estas tan opuestas manifestaciones de buenas a primeras, es decir, tal como se nos presentan, así, con la crudeza original. Va a ser necesario un estilamiento de ellas. Para eso

<sup>6</sup> Como efectivamente ocurría en la incipiente industria musical peruana (Borras 2012: 112).

se puede aprovechar toda la mágica armonía renovada deducida de los Debussy, Ravel, Stravinsky, y otros crisoles de la sensibilidad actualista” (Garrido 1929 ca.: 28).

Salvo el caso anterior, hacia fines de los veinte e inicios de los treinta Garrido criticaba el excesivo cosmopolitismo de los compositores chilenos y el elitismo inherente a la tradición escrita en general. Esta crítica implicaba un serio cuestionamiento al orden social y cultural de la época (Donoso 2006: 37), con énfasis en taras como la insatisfacción de las necesidades culturales ciudadanas o el desprecio elitista por la música popular. Estos elementos, si bien no totalmente desarrollados, ya se hallan planteados en sus trabajos periodísticos.

Ejemplo de su transversalidad, a Garrido preocupaban no solo los valores propios de cada género musical sino además las interacciones y convivencias entre aquellos, tanto nacional como local e internacionalmente, preocupación que le obligaba a entender por sí mismas cada una de estas escenas, géneros o tradiciones, y simultáneamente a comprenderlas como porciones de un mismo sistema. Acerca de esto, un par de décadas más tarde, en intercambio epistolar con el musicólogo norteamericano Charles Seeger, alcanzaban conclusiones comunes: cualquier juicio valórico o investigación debe asumir que la música presente en un cuadrante geocultural determinado —una ciudad o una nación, por ejemplo— es en realidad *toda* la música inscrita en dicho cuadrante, de modo que especialistas deben ocuparse del espectro en su totalidad, cuestionando sus intereses, gustos y prejuicios particulares (Seeger 1947: 2).

A inicios de la década de 1930, Garrido siguió hacia el norte por la costa Pacífico de Sudamérica, parte de Centroamérica y el Caribe, recalando en Perú, Ecuador, Colombia, Venezuela, Panamá, Costa Rica y Cuba. El motivo de la travesía fue la proyección internacional de su carrera como músico popular y docto, a cuyo alero siguió formándose investigativamente gracias al contacto con especialistas locales y la recopilación (Salas Viu 1952: 200). Según el compositor Fernando García Arancibia —autor, precisamente, de una biografía inédita de Pablo Garrido—, su estadía más provechosa la vivió en Panamá, donde gracias a los colegas con quienes alternó en la industria del espectáculo, trabó contacto con el ambiente local. Garrido fue conducido de primera mano por la música afroantillana, obteniendo conocimientos acerca de las tradiciones caribeñas que enriquecieron sus posteriores trabajos sobre jazz y folclor puertorriqueño (García 1990 ca.: 37) y —desde nuestra perspectiva— la tesis afrocéntrica aplicada años más tarde al estudio de la cueca.

Fue justamente en Ciudad de Panamá donde Garrido publicó su siguiente crítica. Con ocasión de las Fiestas Patrias chilenas, instaló al centro de la música nacional a la “*folksong* hispánica”, es decir, las músicas campesinas del Valle Central, principalmente la cueca y la tonada. Estos “aires nacionales”, advertía, condensaban una idiosincrasia particular, distinta de otros géneros latinoamericanos, donde pervivían efectivamente los componentes indígenas y afrodescendientes. No obstante trazaba así una marcada distinción en torno al repertorio mestizo de Chile Central, Garrido no desestimaba allí una alteridad étnica, pues ponderaba una vez más lo mapuche como fuente para la creación vernacular (Garrido 1931: 35). El autor matizaba sosteniendo que

[e]s cierto que Arauco tiene tradiciones magnéticas, que hay allí un sentido colorístico y decorativo singular, que hay mucha materia de valor inmenso, pero nos atrevemos a pensar que, si su música lograra ser recogida plenamente, analizada y puesta al servicio de nuestros estudiosos con el fin de aportar un nuevo elemento a la música popular de Chile, su éxito sería problemático. Más bien, podría utilizarse esa contribución en un sentido más restringido, pero de un más alto valor musical. Sin embargo, ensayan sus posibilidades un núcleo de valiosos compositores chilenos, como son: Carlos Lavín, Remigio Acevedo, Pedro Humberto Allende y otros (Garrido 1931: 35).

La opinión garridiana connotaba varios procesos en curso hacia los años treinta. A propósito, para el musicólogo Rodrigo Torres la década trajo consigo un cambio de proporciones para la supremacía de instituciones controladas por determinados sectores de la elite, que desestimaban y marginaban aquellas expresiones no ajustadas a sus expectativas étnicas y sociales. La fundación en ciernes de un nuevo proyecto artístico-cultural e institucional –que en los cuarenta quedaría bajo hegemonía de la Universidad de Chile–, más allá de sus querellas estético-políticas contribuyó a una mayor –aunque no necesariamente mejor– representación de la alteridad. En tal sentido, Torres sostiene que, si bien no se resolvían, al menos iban develándose los prejuicios y conflictos en torno de la incorporación al ámbito docto de lo indígena, lo tradicional y lo popular, con la consecuente figuración pública de creadores como Allende e Isamitt –identificados con la cultura criolla y mapuche–, de Carlos Melo Cruz, Roberto Puelma y el mismo Pablo Garrido, entre otros –quienes fungían paralelamente en el tango y el jazz– (Torres 2000: 360-361). Garrido fue uno de los principales agentes de este proceso.

Hacia 1932 regresaba desde Francia, adonde había partido desde Centroamérica, instalándose entre Valparaíso y Santiago para dedicarse al jazz y a actividades sindicales. Durante el resto de la década dirigió la Orquesta Sinfónica de Antofagasta (1929-1939); asumió la secretaría cultural de la Federación Obrera de Chile (1933-1939) y la secretaría general de la Federación de Artistas Revolucionarios Proletarios (1933-1935) –ambas con sede en Valparaíso–; la dirección artística del Casino de Viña del Mar (1935-1939); presidió el Sindicato Profesional de Músicos del puerto (1935-1937); integró el Comité Pro Paz y Ayuda Centro Republicano Español (1937-1939) y la Alianza de Intelectuales de Chile, y finalmente presidió el Sindicato Profesional Orquestal de Santiago (1938-1940), desde donde pasaría a la Secretaría General de la Confederación de Sindicatos Profesionales de Músicos de Chile (1940-1942).

Esta nómina de actividades nos permite complementar la dimensión política de Garrido con nuevas apreciaciones. Por ejemplo, aunque no llegaría a militar en partidos, se comprometió con causas particulares, equipos de trabajo y las coaliciones del Frente Popular y la Unidad Popular, siempre en férrea defensa de su autonomía personal. La última, reforzada por el hecho de que rompía conscientemente con convenciones estéticas y sociales, hacía que fuera incomprendido e impugnado, como hiciera precisamente su amigo y colaborador Luis Alberto Sánchez, figura fundamental de las letras y la política peruanas del siglo XX. En una entrevista publicada en *Zig-Zag* en 1955, Sánchez afirmaba que a Garrido “[l]e gustaban los hombres de izquierda, pero valoraba mucho el dinero de los de derecha. Hablaba del arte proletario, pero cultivaba de preferencia un arte de minoría. Tenía debilidades por el arte para el pueblo, mas lo practicaba para la élite”. El peruano continuaba este bosquejo afirmando que “[...] el drama del artista consciente e impotente contra su sociedad se da a cabalidad en Garrido”, quien militaba en el Frente Popular, agregaba, mientras sus amigos lo hacían en el “frente adverso”. Al trazar este perfil, Sánchez no se convencía “[...] de alguna inquietud política real de Garrido”, todo lo contrario, según él solía “[...] hablar de ellas porque... está de moda, sin sentirlo realmente” (Sánchez 1955: 17).

El perfil de Sánchez, sin embargo, debe ser confrontado según las distintas circunstancias de enunciación. Esto porque, mientras Garrido operó políticamente en función de sus propias capacidades, intereses y de su resguardo personal, Luis Alberto Sánchez entregó buena parte de su vida al Partido Aprista Peruano, debiendo afrontar cárcel y exilio (Manrique 2009: 63-73). Justamente, Sánchez se hallaba en Chile desterrado por el gobierno de Óscar R. Benavides (Subercaseaux 2008: 224). Por supuesto, un juicio coherente de la trayectoria política de Pablo Garrido debe tomar en cuenta la singularidad contextual de las posiciones involucradas. En tal medida, Garrido debe ser ponderado en

sus propios términos: los de un músico multifacético, guiado por sensibilidades sociales y políticas, cuya labor quedó consagrada en lo sindical y lo político-cultural –no directamente en lo partidario– por decisión y no por ineptitud. Además, es de suponer que su inclinación por las músicas de tradición escrita y de vanguardia, su anglofilia, sus extravagancias, su estilo de vida aburguesado y su orientación sexual fueron para no pocos contemporáneos intolerables, esnobs o elitistas. Es necesario valorar estas paradojas intrínsecas a Garrido, pues sin duda enriquecen lo poco que hemos logrado saber acerca de su vida política.

A propósito, los documentos conservados en el FPG, aunque escasamente revelan sus afinidades partidistas y militantes, sí dan cuenta del enorme atractivo que en Garrido ejercieron distintas experiencias socialistas del siglo XX, la soviética, por ejemplo, las de Cuba, Vietnam del Norte, la República Democrática Alemana o la República Popular China, entre otras. Estos documentos dan cuenta también de sus esfuerzos por desentrañar el materialismo dialéctico con la lectura de manuales, prensa militante y obras canónicas, de actualizarse respecto de querellas estéticas en torno del realismo socialista, por ejemplo, y de interpretar dialécticamente las músicas social y políticamente comprometidas. En resumen, se debe entender en todo momento que la política, aunque fuera en los términos de la paradoja y la autonomía, constituyó desde temprano una actividad fundamental.

Ahora bien, es necesario aclarar que, para Garrido, “política” durante la década de 1930 significó básicamente sindicalismo. De temprano fue haciéndose una opinión acerca de la precariedad salarial y previsional que afectaba a los músicos profesionales, quienes debían repartirse en una diversidad de empleos y aplicarse a una variedad en géneros y roles –instrumentistas, directores, arreglistas, compositores–, sacrificio que no se pagaba ni en dinero ni en prestigio. Para más desgracia, la popularidad del cine sonoro les arrebató una importante fuente de trabajo. Es decir, Estado y agentes privados ejercían una rigurosa presión en ellos. En contraste, en Francia comprobó cómo los sindicatos aplacaban las consecuencias de la crisis de 1929 prohibiendo a los intérpretes extranjeros trabajar sin la debida afiliación, impresiones que complementaba con información que recibía de su hermano, el connotado músico e investigador Juan Santiago Garrido (Pareyón 2006: 430) –residente en la Ciudad de México– acerca de la protección estatal y la robustez de que gozaba el gremio mexicano.

Pablo Garrido pugnaría para que la actividad musical fuera reconocida como trabajo calificado (Karmy 2019: 192-199). En sus planteamientos, los problemas gremiales afectaban la calidad de la música nacional, de modo que el sindicalismo garridiano connotaba expectativas y juicios estéticos. Al autor le inquietaba, a propósito, la desigualdad reinante entre los géneros musicales, sus creadores e intérpretes. En su conferencia “Tragedia del músico chileno” señala que tanto las personalidades destacadas del ambiente nacional como los estudiantes y los músicos de profesión adolecían de una formación –convencional o autodidacta– de suyo conservadora, ajena a la vida laboral y cargada de prejuicios de las tendencias populares y de avanzada (Garrido 1940d: 20). Dichas taras irremediabilmente entorpecían la función identitaria que debía cumplir la música, consumada además por una programación general, en radios y establecimientos de espectáculos, que excluía ritmos tradicionales y populares. Sus alegatos, sin embargo, no impugnaba la modernidad en sí, sino más bien esta modernización de la música chilena de espaldas a lo vernáculo y en obediencia a ciertos esencialismos (Garrido 1940d: 11-12) con los que, de hecho, él mismo tuvo una relación ambigua.

El desprecio por estas músicas, sostenía, podía mitigarse con una política cultural orientada primeramente al bienestar y a la adecuada formación de sus profesionales (Garrido 1940d: 10-11). Esta posición de Garrido era palmaria en su desempeño como jazzista, pues pretendía dotar al género de una estatura artística contra la que conspiraba la situación descrita (Karmy 2019: 199). Esto es relevante, toda vez que a lo largo de los

treinta Garrido no solo se encumbró como uno de los intérpretes más sobresalientes del ritmo sincopado, sino también como uno de sus principales divulgadores. De hecho, en sus “Crónicas” publicadas por *Las Últimas Noticias* desde 1938, opinaba de la puesta al día de Chile respecto de las tendencias internacionales (García 1990 ca.: 59-60) y del nivel de la escena local, mientras criticaba la precariedad laboral y la indolencia de los sectores estatal y empresarial. Con su combinación estratégica de periodismo, sindicalismo y práctica musical, cuestionaba abiertamente la jerarquización que iba articulándose en el campo cultural. Esto, por cierto, formaría parte del conflicto que sostuvo desde los años cuarenta con el oficialismo musical de la Universidad de Chile.

Hacia finales de la década de 1930, el interés de los músicos por sindicalizarse fue en aumento. De hecho, su lenguaje corporativo se volvía más político (Karmy 2019: 193-194, 207), así como más político se volvía el medio en sí al calor de las crisis económica e institucional que daría paso, pocos años después, a la fundación de un Estado de compromiso bajo el Frente Popular. Precisamente, durante este gobierno Garrido ocupó puestos destacados en al menos tres diferentes estructuras gremiales, entre 1935 y 1942, sobresaliendo finalmente en la Confederación de Sindicatos Profesionales de Músicos de Chile. Asimismo, como parte de la avanzada artística e intelectual frentepopulista, sirvió como secretario de la Alianza de Intelectuales de Chile, donde le cupo la tarea de establecer acuerdos con distintas organizaciones musicales. En ese contexto, estableció un plan personal en el que coincidieron sus labores sindicales, periodísticas e investigativas argumental y activamente: urgía descubrir aquellos aspectos de la cultura local que permitieran levantar una identidad propia y lograr el reconocimiento de los artistas como profesionales calificados. Todo esto con el triple propósito de garantizar una cultura de calidad a las masas, contribuir al desarrollo cívico y a la construcción de una cultura nacional popularmente arraigada. Con estos objetivos, Garrido tomó la decisión de cesar el ejercicio orquestal, hacia fines de 1939 (García 1990 ca.: 62), para concentrar así sus esfuerzos en el periodismo, la investigación, la actividad sindical y posteriormente en el diseño e implementación de políticas públicas.

#### LA INVESTIGACIÓN FOLCLÓRICA Y SUS IMPLICANCIAS: SU PASO POR LA UNIVERSIDAD DE CHILE

Un texto muy representativo de esta nueva época es “Hacia una nueva educación ideológica en la música”, aparecido en *Multitud* en 1939. Coincidente con el tono militante de la publicación –dirigida por el matrimonio de Winétt y Pablo de Rokha (Ferrada 2019: 235-236)–, el artículo rezuma antifascismo, muy en el estilo del frentepopulismo de los treinta, cuando refiere a asuntos de clase e ideológicos que tocaban el desarrollo del folclor. Aquí Garrido apuntaba al problema de lo vernáculo, especialmente a la paradoja representacional que él veía en el popular conjunto huaso, un arquetipo patronal, acotaba. Para el musicólogo, era inconveniente que los conjuntos que supuestamente encarnaban la esencia nacional subieran a los escenarios para interpretar tangos argentinos o corridos mexicanos (Garrido 1939: 7), o sea, repertorio cosmopolita, como en efecto ocurría con Los Cuatro Huasos o Los Quincheros (Rengifo y Rengifo 2008: 38; Guerra 1999: 26).

Aunque el problema no estribaba exclusivamente en los anhelos patrióticos de la izquierda culturalista, representada por Garrido, él aseguraba que:

No es que sea nuestro ánimo sugerir el renacimiento de un nacionalismo musical [...] Esta época de lucha de clases no puede apegarse al color nativo, pues hasta ahora [...] ha sido el patrimonio de una casta. El hombre de hoy no piensa en patrias con fronteras: el proletariado tiene una patria, que es el mundo [...] Podrá sí, el color nativo vigorizar las bases, los fundamentos de una

sociedad. Deberá sentirse el latido de la tierra, de su tierra, para comprender cómo ha de brotar esa misma savia de reivindicación bajo los cuatro climas del mundo (Garrido 1939: 7).

En fin, habría una posibilidad de conciliar el internacionalismo con la exaltación de lo nacional y lo popular. Dicho de otro modo, los horizontes cosmopolitas que observó Garrido desde temprano debían resguardar cívica y políticamente la cultura tradicional.

El gobierno de Pedro Aguirre Cerda marcó un giro trascendental en la política cultural pública. La irrupción del Estado como protagonista del desarrollo nacional y garante del compromiso social impactaría en lo cultural con la expansión de la educación pública, que en el ámbito superior y de extensión tuvo su epicentro en la Universidad de Chile (Ramos 2011b: 118). No obstante, la institución, puntualmente su Facultad de Bellas Artes, llegaba a esta época con una impronta estética y socialmente conservadora, impuesta con la reforma de 1928. Ante este panorama, Garrido paradójicamente pudo incidir en la política frentepopulista y en algún grado hasta representarla, pero al margen finalmente de la máxima institución de la época debido a las diferencias que tuvo con el compositor y abogado Domingo Santa Cruz Wilson.

Lo anterior reclama sus detalles. Garrido lideró el Primer Congreso Nacional Constituyente de los Músicos de Chile, en junio de 1940. Se esperaba que la instancia coronara los esfuerzos desplegados por el gremio al alero de los partidos y sindicatos que, durante la década pasada, establecían las bases del régimen político en vigor. Sin embargo, el evento concluyó con Garrido y su sector desplazados por el gobierno a favor de los intereses representados por Santa Cruz y los suyos, quienes operaban desde una institucionalidad consolidada en el recientemente fundado IEM. Este revés contradujo la orientación popular y masiva del gobierno al entregar el liderazgo a un sector elitista y opuesto a la agenda sindical. Esto afectó notablemente a Garrido, quien vio comprometida su posición ante el gremio y el gobierno y ulteriormente su desempeño como compositor, intelectual público y gestor<sup>7</sup>.

Tras el *impasse*, Garrido continuó sus actividades editoriales, cuyo foco fue cerrándose más y más en el folclor. En ellas problematizó la integración de lo vernáculo al desarrollo moderno de la música chilena, sobre el antedicho conflicto entre músicos, empresas y Estado. Un matiz de este panorama era el que criticaba en “Prólogo a la música chilena” de abril de 1940: la improcedencia del mencionado conjunto huaso como expresión auténticamente tradicional. En específico, Garrido asumía que “nuestro *folksong*” era ajeno al gusto y conocimiento tanto de especialistas como de aficionados, no obstante fuera el objeto predilecto de conjuntos artísticos que perpetraban su “[...] explotación inicua en escenarios de mentira”. Al contrario, la verdadera música tradicional era ignorada por las audiencias ciudadanas, señalaba. Su apelación a la autenticidad representaba una de las paradojas recurrentes en Garrido, quien criticaba al conjunto huaso por su falta a la genuinidad, mientras en alguna medida exoneraba a Los Cuatro Huasos, cuyas recientes presentaciones en la ciudad de Nueva York en 1939 (Rengifo y Rengifo 2008: 48-51) marcaban para él un hito:

En cambio, ya se han paseado nuestras cuecas y nuestras tonadas hasta por las lejanas tierras de rascacielos impasibles, se han paseado mostrando algo que no es auténtico y si lo es solo muestra una arista de las caras multifacéticas de este brillante de primera agua que es la música campesina chilena. Ha bastado vestir un apero opulento de huaso, para salir a mostrar lo que solo es proporción mezquina de nuestra música criolla (Garrido 1940e: 1-2).

<sup>7</sup> Años más tarde, Garrido declaró que Santa Cruz, el director orquestal Armando Carvajal y el compositor Próspero Bisquertt le ofrecieron la secretaría del IEM, que rechazó en primera instancia (Garrido 1945: 14).

El juicio connota un dilema presente en su crítica e investigación. Ambos quehaceres estuvieron cruzados por contradicciones que, lejos del error, fueron abordadas reflexivamente y planteadas a su vez como esencialismos estratégicos. Es el caso acá de elementos folclóricos que, mientras en determinados contextos faltan a la autenticidad, en otros son hechos de la causa. Garrido era capaz de articular este tipo de contradicciones en dos párrafos consecutivos sin explicitarlos ni resolverlos, como puede leerse más arriba.

En el mismo “Prólogo” denunciaba una de las causantes del divorcio entre folclor y audiencias: la radiofonía. No acusaba al éter de ser un mal *per se*, antes bien era la inconciencia de los *broadcasters* lo que “envenenaba” la patria. Tras esta aclaración de medios y fines, señalaba que un fenómeno contemporáneo, del que Garrido personalmente fue puntal durante los treinta—debido a su protagonismo en la difusión del jazz—, era la cosmopolitización de la música, proceso que representaba tanto la conquista de la modernidad como un atentado contra la integridad cultural nacional. “Somos extranjeros en Chile, en nuestro propio territorio” (Garrido 1940e: 2), concluía al pasearse por el dial. Claramente, había una acusada ambivalencia en el cosmopolitismo garridiano, pues este constituía tanto una fuente de diversidad y riqueza musical como una condición que amenazaba a la cultura nacional.

Meses más tarde, Garrido insistiría en estos puntos. Al estudiar datos obtenidos del Pequeño Derecho de Autor, concluía que, por obra de directores, programadores y avisadores, la radiofonía nacional se saturaba de música argentina, en voz de Libertad Lamarque, Hugo del Carril y otras estrellas (Garrido 1940a: 261). En sus “Crónicas” acusó falta de voluntad para regular la actividad radiofónica por parte de la Dirección de Servicios Eléctricos del Ministerio de Obras Públicas (Garrido 1940b: 8). La radiofonía chilena, sostenía, podía elevar la cultura musical ciudadana sobre la base de un conocimiento y experiencia de la que, lamentablemente, carecían los presentadores, programadores y empresarios. Clamaba por garantizar la independencia económica de las estaciones radiales para que produjeran programas acordes a las necesidades cívicas (Garrido 1940c: 14), en el doble objetivo de fomentar la música folclórica en los medios modernos y de colaborar para que las audiencias vinculasen efectivamente la historia y la memoria patrias con su patrimonio musical (Garrido 1941: 3).

Este tipo de declaraciones definió el perfil público de Garrido a lo largo de los cuarenta, siendo afines por cierto a algunas de sus acciones y estrategias. Una de estas fue la profundización de sus lazos con el mundo popular gracias a la amistad y la colaboración con cultores y artistas como las hermanas Mercedes y Petronila Orellana—con quienes solía departir junto a Julio Barrenechea y Acario Cotapos— (Garrido [1961]: 12), Margot Loyola, José Goles, Nicanor Molinare, Fernando Lecaros o Donato Román Heitmann (González y Rolle 2004: 267). Otra fue la confirmación de su inclinación social con una gira emprendida en 1941, entre Arica y Puerto Montt, por establecimientos educacionales, militares y de la sociedad civil. Financiada con fondos fiscales, consistió en la lectura pública de su mencionada “Tragedia del músico chileno”, de charlas acerca de tópicos tradicionales, populares y sindicales y de lo que después publicaría bajo el título *Biografía de la cueca* (García 1990 ca.: 75).

Pero en marzo de 1942 (García 1990 ca.: 78), a pesar del antedicho revés político, Garrido fue contratado por el IEM para impulsar una sociedad de fomento de la música académica (Santa Cruz 2007: 650), debido a su experiencia como sindicalista y director orquestal. Poco más tarde, asumió en 1943 la dirección del nuevo Departamento de Investigaciones Folklóricas de la Facultad de Bellas Artes (Garrido 1977c: 9). Garrido, ahora académico, continuaría publicando en la prensa, entrevistando por aquellas fechas mismas a Santa Cruz, curiosamente, quien anunciaba la apertura en la Facultad de esta línea musicológica (Garrido 1943c: 45) que Garrido lideraría. En este contexto, una de sus primeras



iniciativas fue la producción del Concierto de Música Chilena, en junio y julio de 1943, cuyo programa se dividió en una sección histórica –curada junto al historiador Eugenio Pereira Salas– y en una sección de “folklore actual, campesino y urbano”, compuesta por recopilaciones y composiciones contemporáneas de, por ejemplo, la dramaturga Isidora Aguirre y Margot Loyola. Las piezas fueron interpretadas por Las Hermanas Loyola, Dúo Rey-Silva, Los Provincianos y la estrella radial Elena Moreno. Es oportuno señalar que el evento expresó tanto el entusiasmo inicial de la institucionalidad folclórica universitaria –con la concurrencia de colegas como Carlos Lavín, Isamitt, Urrutia Blondel, Alfonso Letelier Lloa y Filomena Salas (Instituto y Sociedad 1943)– como la práctica garridiana de interpretar repertorios y organizar conjuntos doctos y populares, indistinta y combinadamente.

El ciclo de conciertos fue cerrado al año siguiente con la publicación de *Chile*, folleto que exponía los marcos interpretativos y contextos de las piezas presentadas (Garrido 1943b: 12). Garrido aspiraba con esta publicación a popularizar y masificar el folclor, sin embargo la iniciativa se vio frustrada porque la universidad no puso la publicación en circulación. Ni siquiera le habrían reconocido créditos como editor (Garrido 1948a: 3)<sup>8</sup> y asumió la tarea con honorarios bajo lo esperable (Garrido 1944c: 8).

Su paso por el Departamento a la larga resultó fugaz e ingrato, en buena medida porque insistió en darle una orientación popular y masiva que Santa Cruz rechazaba. A propósito de su reluctancia, Garrido le achacaba públicamente “[...] su insensibilidad con referencia al concepto fundamental de que el arte es una función social”, prejuicio socioestético que, según él, llevó a su rival “[...] a negarle a la Universidad de Chile (y organismos que ella vigila) el legítimo derecho de brindar cultura en forma ecuaníme y de vasta radiación” (Garrido 1944c: 8). Agregó que:

Chile, nada –o muy poco– ha hecho por conservar sus tradiciones, hay que decirlo con franqueza. El pueblo ha vivido en desamparo total de quienes han debido protegerle, auspiciándole sus afloraciones espirituales. Por el contrario, sus explosiones coreográficas y líricas, han sido objeto de mofa, sátira y desdén. En tal grado ello es verídico que nos avergonzamos de cantar una tonada, de bailar una cueca o recitar una décima de esencia popular (Garrido 1944d: 22).

Al contrario, Garrido levantaba un conocimiento folclórico que implicaba una política cultural popular, a partir de una comprensión de la cultura como función y derecho sociales. Finalmente, terminó de incumplir las expectativas académicas con un “experimento”: la Caravana de la Música Chilena, “[...] una forma de exhumar lo vernáculo y la blenda artística de sus esencias” (Garrido 1977c: 9), un espectáculo para popularizar las obras de raíz tradicional compuestas en el país. El proyecto fue lanzado en agosto de 1943 en el Salón de Honor de la Casa Central, con piezas de Allende, Urrutia Blondel, Francisco Flores del Campo, Garrido mismo, Luis Aguirre Pinto y de otros autores, a cargo de un conjunto bajo la dirección del musicólogo y formado por intérpretes populares como Aguirre Pinto mismo, Pedro Mesías, Pepe Aguirre y Carmen del Río (García 1990 ca.: 79).

Días más tarde, en entrevista con *Las Últimas Noticias*, Garrido acusó recibo de la opinión de Santa Cruz sobre su Caravana: un “vulgar número de café” (Autor desconocido 1944: 12-13). El conflicto entre ambos, *ad hominem* y de alto perfil, escaló cuando Santa Cruz volvió a denostar la gira como una “falsificación folclórica” (Santa Cruz 1945: 8), ante ello Garrido acusó que se le quiso retener contra su voluntad para que asumiera la repartición

<sup>8</sup> Tanto el ciclo como el folleto dieron paso a un nuevo proyecto, *Aires tradicionales y folklóricos de Chile*, consistente en varias presentaciones y la edición del mítico álbum en colaboración con RCA Victor. Garrido no participó del proceso y, sin embargo, algunas recopilaciones suyas fueron incluidas (Pereira Salas *et al.* 1943: 5).

folclórica. “Cabría preguntarse si puede un ‘falsificador’ dirigir un centro de estudios científicos”, ironizó (Garrido 1945: 14). Finalmente, al no lograr el financiamiento que la Facultad proveería a la Caravana, Garrido la impulsó de igual manera, lo que significó su salida de la Universidad en pésimos términos.

## HIPÓTESIS ACERCA DEL FOLCLOR EN CHILE Y TESIS AFROCÉNTRICA

Este conflicto devela, entre otros asuntos, aspectos centrales de la estética y la historia del folclor en Chile. En la medida en que indagábamos en el FPG, iba surgiendo una hipótesis que abordaba tanto el trabajo específico de Garrido como el panorama general de la investigación folclórica. Esta apelaba al afán después de la reforma de 1928, impulsada por la Sociedad Bach, de promover la autonomía artística alegada por las doctrinas estéticas decimonónicas y eurocentradas que la nutrieron (Peña y Poveda 2010: 211). La hipótesis apunta a que la Sociedad Bach, hecha con el control de la institucionalidad musical, acabó hacia 1940 por adaptar epistémicamente los estudios folclóricos a dicha autonomización. Sería así, entonces, que la perspectiva del “arte por el arte” impuesta por los cofrades acuñó una idea comparable a la del “folclor por el folclor”, si cabe la expresión.

La hipótesis podría explicar la relativa insuficiencia científica del folclor chileno, que para nosotros se ha expresado en un número de aspectos generales, siendo algunos de estos la evidencia de que, en lo estrictamente académico, el folclor ha carecido de una teorización consistente –salvo en los casos de Garrido y Manuel Dannemann–, dependiendo de marcos teóricos provistos por investigadores extranjeros –Carlos Vega y Augusto Raúl Cortázar, especialmente–, sin la debida crítica contextual y localizada. Otro aspecto apunta a una desatención ante las condiciones objetivas que determinan a las comunidades estudiadas –la explotación económica, sus regímenes laborales y de propiedad, su efectiva integración cívica y económica a la vida nacional, etcétera–. Además, el folclor ha dialogado poco inter y transdisciplinariamente, aislándose de las ciencias sociales y las humanidades; ha favorecido más la categorización de las prácticas culturales que su valoración heurística; ha reforzado dicotomías categoriales reñidas con la realidad concreta, como la de campo *versus* ciudad o tradición *versus* modernidad; ha escamoteado las posiciones sociales y políticas de sus principales investigadores; ha estetizado categorías y hechos de la cultura tradicional, idealizándolos; o, finalmente, ha sido orientado más a la exaltación de las tradiciones rurales y la naturalización de estereotipos culturales que a su conocimiento crítico y sistemático.

Recortado sobre este fondo, Garrido fue desplazado y en buena medida borrado de la historiografía y la memoria de la musicología chilena<sup>9</sup> tras su salida de la Universidad en 1943, de ahí la escasa información disponible y la escueta bibliografía a él dedicada. Asimismo, el conflicto con Santa Cruz debe ser entendido como un derivado de realidades objetivas y contextuales mediante tres aristas: la institucional –Universidad de Chile como foco de la política cultural pública–, la estética –la situación de la composición docta y de la episteme folclórica– y la personal. Sin necesariamente inclinarnos de un lado u otro, fue necesario para nosotros leer a contrapelo las declaraciones contra Garrido, teniendo en cuenta la comparable marginación de la multifacética María Luisa Sepúlveda (Vera, Sánchez y Mora 2020: 50-51).

<sup>9</sup> Por nombrar algunos ejemplos, Pereira Salas (1952) no incluyó los trabajos de Garrido en su nómina de estudios folclóricos, mientras que Samuel Claro Valdés y Urrutia Blondel (1973) hacen lo mismo. Por su parte, Salas Viu (1952: 202) lo desahucia como compositor y Santa Cruz (2007) minimiza la polémica reseñada más arriba.

La hipótesis permite además observar a Garrido en su investigación, social y políticamente situada. Su caracterización considera varios rasgos que él atribuía al folclor, fuera como ámbito de investigación, fuera como género de las músicas populares. Uno de estos es el del folclor como un factor clave para la complejidad cívica e histórica de la nación. Su importancia, en esta línea, era para Garrido comparable a la efeméride patria, pues aludía tanto al conocimiento de la génesis nacional como a su proyección valórica. Para él la labor última de la investigación era restituir científicamente al pueblo su propio patrimonio cultural y evitar un utilitarismo extremo que lo desnaturalizara. Desde un punto de vista disciplinar, Garrido pretendía salvar al folclor de la “regresión burguesa” experimentada por la cultura en general, consagrada por ejemplo en la ideológica autonomización del arte. La idea de función social, que Garrido planteaba insistentemente, condensa este rechazo.

Otros de los rasgos distintivos de Garrido, en comparación con su contraparte, eran: 1) su desafío al ascendente elitista de la Universidad de Chile mediante la apelación a prácticas culturales populares que no se ajustaban a una separación de lo urbano y lo rural; 2) su acercamiento a todo tipo de creadores e intérpretes, vinieran de sectores acomodados –como Los Cuatro Cuartos–, fueran migrantes rurales o representantes de la “cultura plebeya” (Ledezma y Cornejo: 41, 77-78, 102), como las hermanas Orellana y Loyola, Calatambo Albarracín o Raúl Gardy; 3) el cuestionamiento de temas como la pureza de la tradición campesina –difícilmente aislada de la influencia urbana<sup>10</sup>–, cierta tecnofobia ante los medios masivos y la industria cultural, o la separación de tradiciones folclóricas y populares; 4) su acudimiento permanente a las ciencias sociales y la crítica cultural; 5) el sinceramiento tanto de sus propias posiciones estéticas y políticas como de las condiciones objetivas que observó en sus trabajos de campo, etcétera. En este sentido, la investigación garridiana coincide con las incursiones críticas de su responsable, siendo en algún sentido inseparables y, asimismo, orientadas no a la exaltación de lo tradicional, sino a su entendimiento en tanto función socioestética.

Sin embargo, la noción de función social chocaba con la esencialización táctica a la que sometía lo nacional y con la simultánea operativización de lo popular que atribuía al folclor. Asumiendo estas inconsistencias podemos suponer que para Garrido dicha funcionalidad se basaba no tanto en un interés por los orígenes y otros tópicos estéticos e historiográficos, comunes a los estudios folclóricos de entonces, sino en preguntas acerca del lugar social y cívico del folclor. De hecho, él no perdía oportunidad de enunciar tal funcionalidad en el contexto contemporáneo, enlazando los elementos y sus conclusiones investigativas con los aspectos objetivos de la realidad nacional y continental. Son estas las diferencias que destacan a Garrido por encima del panorama de los estudios folclóricos chilenos entre las décadas de 1940 y 1970.

Volviendo a la Caravana de la Música, con esta Garrido relacionó una amplia variedad de intereses y objetivos, entre otros, la investigación en terreno, proyectada desde su trabajo en el espectáculo moderno (Garrido 1968) y su alianza de músicos y repertorios doctos, populares y tradicionales. En ruta, la Caravana enfiló hacia el sur del país, continuando por Argentina hacia marzo de 1944, para apearse finalmente en Buenos Aires, donde cumplió una breve temporada. En la metrópolis Garrido trabó contacto con los pioneros de la musicología sudamericana, Carlos Vega (1944: sin folio) e Isabel Aretz (Garrido s/f: 14), estrechando así sus vínculos con la comunidad folclorológica internacional.

Entretanto, en 1943 publicó *Biografía de la cueca*, una de las primeras monografías acerca del tema, conclusión del trabajo crítico e investigativo impulsado desde fines de la década del veinte. Su amigo Luis Alberto Sánchez, a la cabeza de Editorial Zig-Zag, le encargó el

<sup>10</sup> Observada también por Vega (1959: 4).

manuscrito con la intención de zanjar la disputa acerca del origen del baile, atribuido a Perú y Chile, aunque Garrido fue más allá al barajar la antedicha tesis afrocéntrica (Garrido 1980 ca.). Esta, reñida con el régimen étnico del folclor chileno, respondía coherentemente a la posición del investigador. A propósito, Garrido había destacado en la escena cultural del puerto de Valparaíso por su actitud modernista y vanguardista, expresada en su simultáneo interés por la música docta contemporánea, el jazz, las vanguardias y las músicas populares. De hecho, Garrido asimiló todas estas tendencias con perspectiva nacionalista y latinoamericanista, mediante la crítica musical docta o su propia creación, como el caso de *Rapsodia chilena*<sup>11</sup>. Basada en los logros conquistados durante su época jazzística y en la atención que prestó a las músicas del “Atlántico Negro” (Gilroy 1993: 19) –en un sentido marcadamente transnacional e intercultural– hubo en Garrido una inclinación afrocéntrica, coincidente con la atracción ejercida por el arte africano en ciertos movimientos europeos –como el cubismo (Cabello 2020: 79)–, de los que Garrido fue seguidor durante sus años formativos en Valparaíso.

Aunque esta tesis solo sería explicitada en la reedición de la *Biografía*, tres décadas más tarde<sup>12</sup>, en 1943 ya estaba formulada de la siguiente manera: su autor cuestionaba conscientemente la raíz hispánica de la cultura tradicional chilena (Garrido 1943a: 16 y 67), sirviéndose de una argumentación social, histórica y culturalista que combinaba un razonamiento causalista –y dialéctico, en ocasiones– con aseveraciones esencialistas. Esto provoca que el tópico de los orígenes deje de ser lo central y cesa ante el problema de su función o lugar sociales, del valor que adquiere la cueca en la sociedad de su tiempo. Y, sin embargo, al respecto Garrido fue tajante: negó la posibilidad de que el tiempo y el lugar de aparición de la cueca fueran confirmados, de modo que no decretaba un origen africano *per se* pero sí lo consideraba (Garrido 1943a: 44 y 48).

La obra folclorológica de Garrido se sostiene en la complementariedad de origen histórico y funcionalidad social. Desde esta perspectiva, el enigma de los orígenes fue afrontado por el autor en el principio de que cada realidad folclórica viene antecedita por grandes formaciones históricas, determinadas por movimientos migratorios y de colonización. Estudiar el folclor, se concluye, implica recabar cuantiosa información desde sus raíces, siendo el investigador consciente de que la base de las transformaciones culturales son el movimiento de personas e ideas, a lo largo de la historia de la cultura. Independientemente de cuáles sean sus objetos, la investigación según Garrido puede arrojar resultados que satisfagan las ansias por desentrañar dicho enigma, o bien dar cuenta de vacíos que impiden dicha satisfacción. Sin embargo, la búsqueda de datos y su análisis debería ser orientado a la resolución de problemáticas contemporáneas, a veces ajenas a los hechos folclóricos y del pasado estudiados, incluso en contra de las razones que mueven el trabajo de otros especialistas.

<sup>11</sup> Subtitulada *Sobre un tema popular*, la obra respondería a una fascinación por el compositor estadounidense George Gershwin, a cuya *Rhapsody in Blue* (1924) referiría. Distintos documentos del FPG ubican su estreno entre 1937 y 1944, señalando además que se trataría de un “arte poética”, en el sentido de que consagraría los afanes de Garrido por alcanzar una música académica de equilibrado sentido nacionalista –por su utilización del *tempo di cueca*– y moderno –gracias a las referencias jazzísticas en el marco de la música occidental–. Garrido incluyó una versión en la discografía –incunable, lamentablemente– que produjo para la Dirección General de Información y Cultura, en la interpretación de la orquesta de Federico Ojeda, con Pedro Mesías al piano (Garrido 1947). Agradecemos al musicólogo Álvaro Menanteau su detallado y generoso análisis de la partitura.

<sup>12</sup> Para una comparación de las ediciones y comentarios generales, remitirse a Donoso y Ramos 2021.

En la *Biografía*, la tesis afrocentrica destaca, entre otras razones, porque su formulación implicó la crítica a otros autores comprometidos con la disciplina, hecho que da cuenta de cómo Garrido se desarrolló en el campo académico. Uno de estos autores fue Pereira Salas, con quien Garrido coincidía en la debilidad de la influencia indígena en la música popular chilena contemporánea –en contra de sus propias declaraciones, consignadas más arriba–, mientras le achacaba que no considerara en ella al ascendente africano (Garrido 1943a: 64-65). En efecto, el afamado historiador trazó el marco general del mestizaje chileno (Pereira Salas 1941: 170-171) definiéndolo como socialmente armónico (Ramos 2011a: 9), atribuyéndole un acusado sentido de la hispanidad (Torres 2005: 10) y escamoteando la diversidad étnica efectivamente presente en Chile colonial y decimonónico. Garrido cuestionó esta trama introduciendo la variable afrochilena en el que parecía el corazón mismo de la “chilenidad”, la cueca. Enfrentado a la doctrina del mestizaje institucionalmente aceptada por la Universidad de Chile, Pereira Salas mediante, Garrido enfatizaba el sustrato indoamericano y afrodescendiente en el origen y desarrollo de las músicas latinoamericanas y chilenas.

Otro de estos autores fue Carlos Vega. A fines de los cuarenta, Garrido señaló que la eminencia trasandina erraba al descartar la impronta africana en las danzas “criollas”, nombrando un sinnúmero de bailes que connotan tal origen: malambo, cumbia, tamborito, danzón, habanera, blues y samba, entre otros (Garrido 1948c: 1). A propósito, Vega aseguraba que la cueca coreográficamente había conservado los rasgos del “modelo de danza picaresca” que, desde grandes capitales, fue difundido por Europa y América dieciochescas (Vega 1947: 7). La discrepancia de Garrido apuntaba a los principios difusionistas defendidos por Vega, contra los cuales reivindicaba la facultad creadora y autonomía cultural de los sectores populares, denunciando una epistemología elitista y eurocentrada (Donoso 2006: 52). Lo planteó de este modo:

Yo pienso que Carlos Vega –que ha estudiado el folklore argentino a fondo, para llegar a la conclusión que los bailes populares son reflejo de los cortesanos, especialmente parisinos– reacciona tan violentamente contra el origen negro [de la cueca], solo para mantener su tesis de que los de abajo imitan a los de arriba (Garrido 1948c: 2)<sup>13</sup>.

Blandiendo aquellos argumentos, la dualidad complementaria de origen y funcionalidad en el análisis garridiano ilumina a la cueca como fenómeno contemporáneo, no solamente histórico.

Sin embargo, el lugar social de la cueca debió ser sondeado por el autor a lo largo de un proceso centenario para el año de edición de la *Biografía*. Aquí Garrido actualiza el argumento levantado desde fines de la década de 1920: la cueca es más patrimonio popular que símbolo nacional, pues conquistó su estatus nacional gracias a su popularidad. Agrega que, aun durante la quinta década del siglo XX, el baile conservaba el impulso libertario heredado de la época de la Independencia, absorbido inicialmente por la zamacueca. Garrido asimila entonces la cueca a un republicanismo antihispánico y antioligárquico, muy en sintonía con su izquierdismo culturalista. Estas ideas eran reforzadas con aseveraciones acerca de la presencia afrochilena en la Zona Central y la condición de libertos que les cupo a poco de nacida la República (Garrido 1943a: 41 y 46), insuflando al baile razones y

<sup>13</sup> Al final de su vida, insistió en el punto: “la teoría de Carlos Vega era que todos nacen en París. Todas las experiencias populares nacen en la aristocracia, en el salón y después descienden al pueblo. Es decir [...] el menor copia al mayor [...] el más bajo al más alto. Cosa de las cuales [*sic*] para mí es un absurdo, porque todos los hombres tienen también la capacidad inventiva y las mismas necesidades físicas, fisiológicas y creativas [...] en cualquier rincón del mundo” (Garrido 1980 ca.).

sentimientos rebeldes y patrióticos. Con la *Biografía* Garrido buscaba popularizar la cueca como fenómeno histórico y práctica cultural, legitimando tanto a las clases subalternas como a determinados contenidos políticos, en sintonía con su propia posición política. La retórica garridiana fue elocuente respecto de esta suerte de republicanismo popular:

Al primer grito de rebelión [el pueblo chileno] busca expresiones nuevas, y he aquí que la cueca ha de entrañar toda la mística de la revolución. Consigna y emblema de la libertad, el soldado de la revolución social ha de amarla entrañablemente. Ajena está la cueca a la zalamería y hostigamiento godos. Es nueva y pura, como la palabra Libertad. Habrá de acompañarle, desde ese instante, en sus triunfos, en sus marchas, en sus agonías y en sus desvelos. Por eso hay en la cueca tanta garbosa rebeldía, tanta “ufanía de triunfador”. Ella misma es la revolución, y como tal habrá de ser impetuosa, avasallante, dominadora. También habrá de sufrir persecución y escarnio. Pero como auténtica voz del pueblo, habrá de acompañarle hasta su liberación total (Garrido 1943a: 69).

Queda en evidencia la atención que Garrido prestó a la subalternidad en la continuidad histórica de marginación social, política, cultural y económica (Garrido 1943a: 49), la presencia afrodescendiente se vuelve no solo antecedente histórico, sino un símbolo de resistencia y emancipación. Colmada de contenidos políticos, su interpretación concluye que la cueca es intrínsecamente popular porque el pueblo chileno ha sido su garante, compartiendo con aquella la misma opresión colonialista y oligárquica. Si hubiera sido elevada por y para la aristocracia, la cueca se habría extinguido (Garrido 1943a: 69), aseguraba. Esta marginación estructural era simbolizada en el desprestigio en que la cueca había caído, según el autor, frente a los sectores dominantes, no obstante las clases populares practicaran una cultura plebeya en donde la danza cumplía una función en todo tipo de instancias, en el campo y la urbe: cumpleaños, santos, bautizos, intercambios de argollas, matrimonios, esquinzazos, tijerales, botaduras de embarcaciones, trillas, vendimias, esquilas, rodeos, topeaduras, etcétera (Garrido 1943a: 90).

## CONSECUENCIAS Y CONCLUSIONES

Una vez publicada su *Biografía*, Garrido retomó sus labores periodísticas habituales. Es más, para octubre de 1944 es constatable su primera utilización crítica del término “folclor”. En un artículo para *Las Últimas Noticias*, lo definió como una disciplina científico social orientada al estudio de los pueblos, demarcada política y territorialmente por la nación, atenta a los contenidos culturales que le brindan sus fisonomías distintivas. Siguiendo esta lógica y aludiendo a la diversidad social y paisajística presente en un país como Chile, el folclor constituía una ciencia del espíritu que abordaba realidades sociales dotadas, curiosamente, de una estructura psíquica común. Al mismo tiempo, el folclor integra una dimensión efectiva, expresada tanto en el estudio de las prácticas tradicionales como en medidas concretas para su conservación y fomento.

En tal sentido, Garrido fue tajante: criticó el hecho de que en Chile no existiera una ciencia folclórica más allá de la investigación universitaria –que desde su salida de la Casa de Bello criticaría duramente–, que para él no pasaría de mera recolección y clasificación de especies. Para él la disciplina debía trascender la indagación en la tradición y la identidad para cuajar en política cultural, lo contrario, incurriría en mistificaciones y desfiguraciones manifiestas, por ejemplo, en la costumbre de que ciertos creadores populares firmaran como propios géneros y estilos tradicionales, o en el aún más grave hecho –y por él recurrentemente denunciado– de que el pueblo chileno despreciara su patrimonio cultural, motivado por discursos elitistas que enfatizaban su condición rudimentaria y vulgar (Garrido 1944a: 18).

Al mes siguiente, en noviembre de 1944, publicaba en *El Siglo* del Partido Comunista un artículo donde tentó algunas de estas consideraciones en uno de sus casos de estudio predilectos: la cultura tradicional del Norte Grande. Aquí cruzó la religiosidad popular con el modo de producción regional, enlazando dialécticamente tópicos como la conciencia de clases con la religiosidad popular:

Guarda el norte chileno magníficas tradiciones religiosas. Si bien es cierto que ellas no se manifiestan en las costumbres o expresión social[es], están presentes, sin embargo, en el instante preciso de la devoción. La devoción no tiene hondo arraigo o la continuidad precisa como para hacerla culminar en una transformación espiritual fundamental del pueblo. Pero, a pesar de la intensa prédica de la redención materialista –ofrecida por el marxismo–, el pueblo siempre cree en la redención espiritual, anunciada por el cristianismo” (Garrido 1944b: 3).

Garrido ponderaba la religiosidad popular pues veía en ella la manifestación de aquel carácter nacional, singular y distintivo, potencialmente benéfico para el futuro de las clases populares pampinas, toda vez que quienes se encargaban de los intereses culturales de la nación las interpretaran correctamente y las encauzaran al bienestar material efectivo. Como se verá, para Garrido el análisis y la crítica culturales, que estaban a la base de la investigación folclórica, solo estarían completas con acciones concretas y sistemáticas que aprovecharan su fuerza, guiadas por objetivos sociales y políticos. Precisamente en esto consiste la noción de función social del folclor, usada regularmente por Pablo Garrido durante la época señalada.

Garrido tendría la oportunidad de ejercer dicha función social, políticamente, poco antes de la edición de estos últimos artículos. En agosto de 1943 había sido contactado por Aníbal Jara Letelier, escritor y funcionario público, a quien el presidente Juan Antonio Ríos ordenó la instalación de la DIC, como dependencia del Ministerio del Interior. Jara esperaba que Garrido fundara y dirigiera allí el Departamento de Música Popular, gracias a su probada eficiencia como gestor, investigador y dirigente sindical (García 1990 ca.: 82). Pudo asumir el cargo un año después (*LUN* 1944: 12-13), permaneciendo en él hasta 1945, cuando asumió la Dirección de Radiodifusión (Garrido 1977a). En la DIC, Garrido pudo, en sus palabras, “[...] realizar una labor de genuino nacionalismo” (Garrido 1977c: 9), consistente en la constitución de archivos, el levantamiento de censos, encuestas y bases de datos; la producción de materiales audiovisuales y su distribución en instituciones extranjeras, radioemisoras y salas de cine nacionales; la organización de certámenes de creación popular, presentaciones en plazas públicas, barrios y provincias; la supervisión del cobro y pago de derechos de autor; iniciativas de sindicalización; diseño de políticas de programación, etcétera. Durante estos años, Garrido dirigió el trabajo y compartió labores con personalidades tan diversas, política y profesionalmente hablando, como Nicomedes Guzmán, Wilfredo Mayorga, Hugo Goldsack, Julio Moncada, Gonzalo Rojas, Isaías Cabezón, Alfonso Reyes Messa, Antonio Acevedo Hernández, Carlos Lavín, Leopoldo Castedo, entre otras (Garrido 1977c: 9). Desde sus cargos, Pablo Garrido siguió bregando para que las instituciones públicas apoyaran decididamente al folclor en tanto política cultural, apelando a la variedad de conocimientos y habilidades cultivados desde la década de 1920.

## ABREVIATURAS

DIC: Dirección General de Información y Cultura.

FPG: Fondo Pablo Garrido.

IEM: Instituto de Extensión Musical.

## BIBLIOGRAFÍA

AGRELLA, NEFTALÍ

2013 “El músico vanguardista chileno: Pablo Garrido Vargas”, *En busca de la música chilena. Crónica y antología de una historia sonora*. José Miguel Varas y Juan Pablo González (editores). Santiago: Catalonia, pp. 169-172.

BORRAS, GÉRARD

2012 *Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936)*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos / Instituto de Etnomusicología.

CABELLO KANISIUS, PABLO

2020 “Historia del jazz en Valparaíso: los albores (1920-1934)”. Tesis para optar al grado de Magíster en Historia con mención en Historia del Arte y de la Cultura. Valparaíso: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

CLARO, SAMUEL Y JORGE URRUTIA BLONDEL

1973 *Historia de la música en Chile*. Santiago: Orbe.

DONOSO, KAREN

2006 “La batalla del folklore: los conflictos por la representación de la cultura popular chilena en el siglo XX”. Tesis para optar al grado de Licenciada en Historia. Santiago: Universidad de Santiago de Chile.

DONOSO, KAREN E IGNACIO RAMOS

2021 “La cueca según Pablo Garrido: entre el compromiso político-cultural y un Decreto dictatorial (1928-1979)”, *Neuma*, XIV/1, pp. 56-83. DOI: 10.4067/S0719-53892021000100056

FERRADA ALARCÓN, RICARDO

2019 “El proyecto teórico y crítico de Pablo de Rokha”, *Revista Chilena de Literatura*, 99 (abril), pp. 231-253. <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/53022> [acceso: 1 de septiembre de 2022].

GARCÍA, MARISOL

2013 “Pablo Garrido. El paria cosmopolita”, *Dossier*, 21, pp. 5-11.

GARRIDO, PABLO

1928 “Impongamos la cueca”, *Página Musical de El Mercurio de Valparaíso*, I/50 (18 de marzo), p. 1.

1929 ca. “¿Hay música chilena?”, *Caras y Caretas*, p. 28.

1931 “Evocación del alma musical del pueblo de Chile”, *La Antena* (18 de septiembre), p. 35.

1939 “Hacia una nueva educación ideológica en la música”, *Multitud*, I/5 (febrero), p. 7.

1940a “La música chilena no debe morir”, *Boletín del Comercio* (agosto), p. 261.

1940b “Crónicas de Pablo Garrido. Defendamos el campo. Ausencia de la música popular chilena”, *Las Últimas Noticias* (1 de agosto), p. 8.

1940c “Crónicas de Pablo Garrido. Proyecciones de la radiodifusión en Chile. Auscultando su posición frente a la divulgación musical”, *Las Últimas Noticias* (5 de septiembre), p. 14.

1940d *Tragedia del músico chileno*. Santiago: Smirnow. <https://obtienearchivo.bcn.cl/obtienearchivo?id=documentos/10221.1/70193/1/191349.pdf> [acceso: 29 de septiembre de 2021].

1941 “La música popular chilena y la escuela”, *El Tarapacá* (25 de mayo), p. 3.

1943a *Biografía de la cueca*. Santiago: Ercilla.

1943b “Comentarios sobre la selección de música folklórica”, *Chile*. VV.AA. Santiago: Instituto de Extensión Musical.

1943c “Una entrevista de Pablo Garrido: Domingo Santa Cruz dirige el destino de la música y del arte en Chile”, *Zig-Zag*, XXXIX/1998 (3 de julio), p. 45.



- 1944a “El folklore musical de Chile”. *Las Últimas Noticias* (11 de octubre), p. 18.
- 1944b “Bailes rituales del norte chileno”, *El Siglo* (12 de noviembre), p. 3.
- 1944c “Contesto al señor Domingo Santa Cruz”, *Las Últimas Noticias* (16 de diciembre), p. 8.
- 1944d “Comentarios de música. Música folklórica en discos”, *Las Últimas Noticias* (30 de diciembre), p. 22.
- 1945 “Sobre una crítica musical”, *Las Últimas Noticias* (21 de agosto), p. 14.
- 1948<sup>a</sup> “La música en América Latina”, *La Hora* (16 de mayo), p. 3.
- 1976 *Biografía de la cueca*. Santiago: Nascimento.
- 1979 *Historial de la cueca*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- GILROY, PAUL  
1993 *The Black Atlantic. Modernity and double consciousness*. Londres: Verso.
- GONZÁLEZ, JUAN PABLO  
1983 “Cronología Epistolar de Pablo Garrido”, *Revista Musical Chilena*, XXXVII/160 (julio-diciembre), pp. 4-46. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/1037/917> [acceso: 29 de septiembre de 2021].
- GONZÁLEZ, JUAN PABLO Y CLAUDIO ROLLE  
2004 *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Santiago: Universidad Católica de Chile.
- GUERRA, CRISTIÁN  
1999 *Los Quincheros. Tradición que perdura*: Santiago: SCD.
- INSTITUTO DE EXTENSIÓN MUSICAL Y SOCIEDAD DE MÚSICA DE CÁMARA  
1943 *Concierto de Música Chilena. 11° Concierto de la 1ª Temporada de 1943*. Santiago: Instituto de Extensión Musical y Sociedad de Música de Cámara.
- KARMY, EILEEN  
2019 “The path to trade unionism: musical work in Chile (1893-1940)”. Tesis para optar al Grado de Doctora en Filosofía. Glasgow: Universidad de Glasgow. <http://theses.gla.ac.uk/75178/> [acceso: 29 de septiembre de 2021].
- LEDEZMA, ANA Y TOMÁS CORNEJO  
2020 *Cancioneros populares de Chile a Berlín 1880-1920*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado.
- LUN (LAS ÚLTIMAS NOTICIAS)  
1944 “La heroica vida de un músico netamente chileno tiene al fin un reconocimiento oficial”. *Las Últimas Noticias* (1 de agosto, 1944), pp. 12-13.
- MANRIQUE, NELSON  
2009 *¡Usted fue aprista! Bases para una historia crítica del APRA*. Lima: CLACSO / Pontificia Universidad Católica del Perú.
- MENANTEAU, ÁLVARO  
2006 *Historia del jazz en Chile*. Santiago: Ocho Libros.
- PAREYÓN, GABRIEL  
2006 *Diccionario Enciclopédico de Música en México*. Ciudad de México: Universidad Panamericana.
- PEÑA, PILAR Y JUAN CARLOS POVEDA  
2010 *Alfonso Leng. Música, modernidad y chilenidad a comienzos del siglo XX*. Santiago: autoedición.
- PEREIRA SALAS, EUGENIO  
1941 *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago: Publicaciones de la Universidad de Chile.

1943 *Aires tradicionales y folklóricos de Chile*. Santiago: Instituto de Investigaciones Folklórico-Musicales de la Universidad de Chile.

1952 *Guía bibliográfica para el estudio del folklore chileno*. Santiago: Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile.

RAMOS, IGNACIO

2011a “Construcciones y disputas en torno a lo mestizo: Canto a lo Poeta y Bailes Chinos en Chile Central, del folklore a la diversidad cultural”, *Revista Chilena de Literatura*, 78 (Miscelánea Virtual). <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/11115/11441> [acceso: 28 de septiembre de 2021].

2011b “Música típica, Folklore de Proyección y Nueva Canción Chilena. Versiones de la identidad nacional bajo el desarrollismo en Chile, décadas de 1920 a 1973”, *Neuma*, IV/2, pp. 108-133. [http://neuma1.usalca.cl/wp-content/uploads/2018/03/Vol2\\_2011\\_articulo-5.pdf](http://neuma1.usalca.cl/wp-content/uploads/2018/03/Vol2_2011_articulo-5.pdf) [acceso: 29 de septiembre de 2021].

2019 “La Renovación Folclórica Latinoamericana y la Nueva Canción Peruana. Folclor, música popular y política entre las décadas de 1950 y 1980”. Tesis para optar al grado de Doctor en Estudios Latinoamericanos. Santiago: Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile.

RENGIFO, EUGENIO Y CATALINA RENGIFO

2008 *Los Cuatro Huasos. Alma de la tradición y del tiempo*. Santiago: SCD/Catalonia.

SALAS VIU, VICENTE

1952 *La creación musical en Chile 1900-1951*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.

SÁNCHEZ, LUIS ALBERTO

1955 “Pablo Garrido (o la aventura)”, *Zig-Zag*, LI/2606 (5 de marzo), p. 17.

SANTA CRUZ, DOMINGO

1945 “¡Crítica o ataques personales!”, *Las Últimas Noticias* (9 de agosto), p. 8.

2007 *Mi vida en la música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX*. Santiago: Universidad Católica de Chile.

SILVA, MARIO

1982 “‘In Memoriam’. Pablo Garrido Vargas (1905-1982)”, *Revista Musical Chilena*, XXXVI/158 (julio-diciembre), pp. 126-127. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/1271/1133> [acceso: 29 de septiembre de 2021].

SLONIMSKY, NICOLAS

1946 *Music of Latin America*. Londres: George G. Harrap & Co.

SUBERCASEAUX, BERNARDO

2008 “Editoriales y círculos intelectuales en Chile 1930-1950”, *Revista Chilena de Literatura*, 72 (abril), pp. 221-233. <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/1398> [acceso: 1 de septiembre de 2022].

TORRES, RODRIGO

2000 “Músicas populares, memoria y nación (o el caso de la invención musical de Chile)”, *Memorias para un nuevo siglo. Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX*. Mario Garcés et al. (compiladores). Santiago: LOM, pp. 357-367.

2005 “Prólogo. Cantos populares y folklore nacional”, *Aires Tradicionales y Folklóricos de Chile*. Rodrigo Torres (editor). Santiago: Universidad de Chile, pp. 9-11.

VEGA, CARLOS

1947 “La forma de la cueca chilena”, *Revista Musical Chilena*, III/20-21 (mayo-junio), pp. 7-21. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/11367/11706> [acceso: 29 de septiembre de 2021].

1959 “Música folklórica de Chile”, *Revista Musical Chilena*, XIII/68 (noviembre-diciembre), pp. 3-32. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12981> [acceso: 1 de septiembre de 2022].

VERA, FERNANDA, DANIA SÁNCHEZ E ISIDORA MORA

2020 “María Luisa Sepúlveda Maira (1883-1957). Desde el ‘desvanecimiento historiográfico’ hasta la presencia actual de la compositora y música chilena”, *Neuma*, XIII/2, pp. 40-77. <http://neuma1.utralca.cl/wp-content/uploads/2021/09/Fernanda-Vera-pdf.pdf> [acceso: 29 de septiembre de 2021].

VILLAFRUELA, MIGUEL

2007 *El saxofón en la música docta de América Latina. El rol de los saxofonistas y de las instituciones de enseñanza en la creación musical para el instrumento*. Santiago: Revista Musical Chilena.

### Fuentes del FPG (CEDIM)

GARCÍA, FERNANDO

1990 ca. *Pablo Garrido*. Santiago: inédito.

GARRIDO, PABLO

1929 “Música Araucana”. *Escritos III* (continuación).

1940e *Prólogo a la música chilena*. Caja 66.

1947 *Discos y música D.I.C. Ediciones de discos Sello D.I.C.* Caja SN4.

1948b “Apuntes para una definición *sui generis* en música folklórica, popular y artística”. Caja SN4.

1948c “La cueca: danza nacional. Origen, expansión, forma”, *El folklore musical chileno. 4 conferencias*. Caja 66.

[1961] *Cronología 1931-1961*. Caja 46, carpeta 1.

1968 *Pablo Garrido. 1968*. Caja 46.

1977a *Curriculum Vitae*. Caja 46, carpeta 1.

1977b *Secuencia ayudamemoria biográfica*. Caja 46, carpeta 1.

1977c *Quién es quién*. Caja 46, carpeta 1.

1980 *Curriculum Vitae*. Caja 46, carpeta 1.

1980 ca. *El mundo de Pablo Garrido. Cassette 8*. Caja 46, carpeta 2.

SEEGER, CHARLES

*Carta a Pablo Garrido*. Washington D. C., 10 de noviembre de 1947. Caja 46, carpeta 1.

VEGA, CARLOS

*Cartas a Pablo Garrido, 1944*. Caja 46, carpeta 1.

*Los sonidos de la resistencia: música, chilenización  
y memoria peruana en los oasis de Pica, Matilla  
y Valle de Quisma*

*The sounds of the resistance: music, Chileanization  
and Peruvian memory in the oases of Pica, Matilla  
and Valle de Quisma*

*por*

Tiziana Palmiero

Universidad de Tarapacá, Chile

tizianapal@hotmail.com

Jean Franco Daponte

Universidad de Tarapacá, Chile

jdaponte@academicos.uta.cl

Alberto Díaz Araya

Universidad de Tarapacá, Chile

albertodiaz@academicos.uta.cl

Este artículo analiza las prácticas musicales y coreográficas que evocan el pasado peruano en el norte chileno, la Guerra del Pacífico (1879-1883) y la posterior chilenización. Como resultado de un trabajo etnomusicológico y revisión de materiales de archivos se plantea que el proceso de chilenización impuso medidas administrativas, punitivas y acciones de violencia política que se constituyeron en eventos traumáticos para las poblaciones de los oasis de Pica, Matilla y Valle de Quisma; hechos que han sido registrados en relatos, objetos, músicas y danzas que hoy forman parte de la tradición regional y en los cuales se reconstituyen memorias comunitarias acerca de Perú, como contrapunto a los procesos coercitivos del Estado chileno.

**Palabras clave:** Música y memoria, chilenización, Tarapacá, baile y tierra, cachimbo, yaraví.

*This article analyzes the musical and choreographic practices that evoke the Peruvian past in northern Chile, the War of the Pacific (1879-1883) and the subsequent Chileanization. As a result of an ethnomusicological work and review of archive materials, it is suggested that the Chileanization process imposed administrative and punitive measures and actions of political violence that constituted traumatic events for the populations of the oases of Pica, Matilla and Valle de Quisma; facts that have been recorded in stories, objects, music and dances that today are part of the regional tradition and in which community memories about Peru are reconstituted, as a counterpoint to the coercive processes of the Chilean State.*

**Keywords:** Music, Chileanization, Peru, memory, Tarapacá, baile y tierra, cachimbo, yaraví.

INTRODUCCIÓN<sup>1</sup>

Después de la guerra del Pacífico y tras firmar el Tratado de Ancón (1883), la antigua provincia peruana de Tarapacá pasó a depender de la soberanía de Chile. Las agencias y agentes del Estado chileno, al establecerse en el nuevo territorio, comenzaron a instaurar varias políticas administrativas para organizar la región y controlar a los pobladores locales adscritos a una identidad peruana de larga data (González 2004). Asimismo, en un escenario socioeconómico donde la industria salitrera generaba un número importante de divisas para el país, era necesario salvaguardar dicho patrimonio y generar lealtades nacionales entre la ciudadanía que residía en las oficinas y cantones salitreros, así como en las quebradas andinas y oasis del desierto (Daponte 2010). En este contexto, la nueva administración no tardó en implementar dispositivos para “chilenizar” a la población (González 2004) y, al unísono, controlar todas las prácticas que los vecinos de origen peruano desarrollaban, ya fuera durante sus actividades cotidianas como para las celebraciones religiosas que en la zona formaban parte del acervo cultural desde tiempos coloniales (Díaz 2009). Al respecto, en 1927 –pese a que habían transcurrido más de cuarenta años de la ocupación chilena– los funcionarios subrayaban ante la Intendencia de Tarapacá, localizada en el puerto de Iquique, que:

No es el ánimo del infrascrito herir susceptibilidades religiosas, por el contrario, es mi deseo de no permitir que se continúe a la sombra de la Iglesia que nos merece respeto y tolerancia desarrollando a que encierran una burla a nuestras leyes y a la soberanía nacional, y, de los que se aprovechan predicadores de todo lo que implica odio a nuestra patria

Finalmente doi cuenta a U. S. de que mientras esa Intendencia resuelva lo que estime el caso he ordenado la prohibición de todo acto de sospechosa normalidad o de dudoso patriotismo que se quieran ligar a las festividades de la iglesia Católica, tratando de no herir por ninguna circunstancia susceptibilidades religiosas<sup>2</sup>.

La información contiene los discursos de una institucionalidad panóptica que buscaba controlar e invisibilizar las prácticas festivas, ceremonias donde se incubaba y reproducía la identidad peruana. Las medidas de ordenamiento social pretendían reducir, bajo la impronta cultural chilena, cualquier tipo de manifestaciones que en su contenido ritual o simbólico supusieran dudar del “patriotismo” expresado por los comuneros; estos podían activar mecanismos para resaltar un *ethos* peruano pese a la chilениzación y sus avatares<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Este artículo forma parte de los resultados de los proyectos FONDECYT n°s 1191869, 1221368 y 3220406, financiados por la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID, ex CONICYT).

<sup>2</sup> Archivo de la Intendencia de Tarapacá (en adelante AIT), Subdelegados, Vol. 2, foja 51<sup>a</sup>, 1927. El subrayado es nuestro.

<sup>3</sup> A través de esta discusión, podemos entender la chilениzación como un complejo artefacto aculturador, que despliega un conjunto de ingredientes nacionales diseñados y reunidos por las autoridades locales para fomentar la identificación con la nación (Galdames y Díaz 2007). Acerca del concepto de chilениzación debemos remitirnos a dos posibles caminos para intentar obtener cierta lógica explicativa. La primera alternativa se remite a acciones deliberadas, percibidas y elaboradas por agentes estatales, políticos, periodistas, civiles o militares, para definir las distintas políticas que llevó a cabo Chile durante el periodo del conflicto por los territorios de Tacna y Arica (1883-1929). La segunda opción apunta a despejar la conciencia nacional peruana de los pobladores de las regiones de Arica y Tarapacá abriendo paso a una nueva identificación nacional, en este caso la chilena. Fuera por una vía o por otra, nos encontramos con acciones que se proyectaron también en el plano mental, se quisiera o no, con el fin de concientizar a la población, es decir, de nacionalizar y homogeneizar la

Sin embargo, los pobladores mantuvieron vivas ciertas tradiciones musicales y hoy podemos apreciar la interpretación de algunos de estos cantos y bailes.

En poblados como Tarapacá, Mamiña, Pica, Matilla o en el valle de Quisma, durante las fiestas patronales se danza el cachimbo. Este baile forma parte de aquel repertorio musical y coreográfico anterior a las políticas, estéticas y símbolos patrios impuestos por el Estado chileno en el período de la chilenización (Galdames y Díaz 2007; Díaz 2009). Durante el trabajo etnomusicológico en la Región de Tarapacá, hemos constatado en el despliegue ceremonial andino que, en localidades como Pica, además del cachimbo se interpreta el baile y tierra llamado *San Miguelito*<sup>4</sup>. El texto de esta danza conserva estrofas referidas a San Miguel de Piura y a la Guerra del Pacífico. Asimismo, en algunas entrevistas realizadas a cultores de Pica y Matilla, se rememora la antigua práctica de los yaravies; entre estos cantos destaca *Oh, provincia desgraciada*, cuyas palabras hacen alusión al período postguerra y a la posterior ocupación chilena.

El interés por estudiar la relación entre algunas manifestaciones musicales y el recuerdo del pasado peruano en los pueblos supracitados comenzó en el marco de investigaciones que desarrollamos en la década de 1990, al comprobarse que algunos cultores, entre ellos Enrique Luza Cáceres, Roberto Gómez Huarcaya y María Barreda Díaz, interpretaban cantos y danzas como el San Miguelito y *Oh, provincia desgraciada*.

Al mismo tiempo, las organizaciones dedicadas al rescate de la cultura de los oasis (primero los Clubes de Cachimbo y posteriormente la Asociación Indígena Quechua) ponían en evidencia la importancia de integrar en sus actividades aquellas expresiones musicales y coreográficas “de los tiempos del Perú”, que habían sido marginadas, como el yaraví, o que, como el cachimbo, se habían amparado bajo el alero de la llamada música folclórica nortina. No se trataba por tanto de un descubrimiento, sino más bien de un aflorar de prácticas musicales que se habían mantenido discretamente en el seno de los grupos familiares. En este contexto, se pudo comprobar que el cachimbo, las cuecas, los pasacalles y los cantos que se interpretan durante la fiesta de Santa Rosa de Lima en el valle de Quisma contribuyen a establecer un puente entre el presente y el pasado peruano, problemática que en este artículo intentamos analizar sobre la base de antecedentes etnomusicológicos, testimonios y evidencia archivística.

## LA CHILENIZACIÓN EN EL DESIERTO

Al comenzar el período chileno en la región, los esfuerzos de las autoridades se concentraron en los territorios directamente relacionados con las faenas salitreras, en desmedro de los pueblos andinos y de los oasis (González y Leiva 2016). La nueva administración consideraba que, en las aldeas del desierto y la precordillera, la presencia de poblaciones indígenas y de familias peruanas apegadas a sus costumbres sería un escenario difícil para implantar la lealtad ciudadana hacia Chile (Aguilera 2009).

En cuanto a la administración eclesiástica, esta se concentró en la vicaría castrense establecida en el puerto de Iquique, mientras que en los valles del interior la situación quedó invariada y los sacerdotes peruanos quedaron a cargo de los templos de Pica, Camiña y

---

sociedad nortina. Así, el concepto de chilenización contendría dos *semas* importantes desde el punto de vista de su implementación. El primero de ellos contempla aquellas acciones que propenden a una *desperuanización*; lo que nos lleva al segundo, la extirpación de una nacionalidad para imponer otra, silenciando el *ethos* peruano (Díaz *et al.* 2012), en algunos casos compulsivamente (González 2004).

<sup>4</sup> “Baile y tierra”: Nombre con el que se denominó a una danza de pareja suelta con pañuelo que se interpretaba en la Región de Tarapacá (Daponte y Palmiero 2020; Díaz *et al.* 2017; Loyola 1994).

Tarapacá hasta 1893 (Figuroa 2013). En un ambiente beligerante de chilenización compulsiva, hacia 1900 los dos últimos sacerdotes peruanos fueron expulsados de la zona y, al mismo tiempo, se prohibieron las manifestaciones religiosas consideradas “peruanas”; uno de los ejemplos más notorio fue la persecución de los bailes religiosos (Van Kessel 1989).

El período más violento de la chilenización en Iquique, la pampa y los oasis de Pica y Matilla se inició con la aparición de las organizaciones paramilitares llamadas “Ligas Patrióticas”, entre 1910 y 1925, aproximadamente (González 1995); estas atemorizaron a las familias peruanas, las que fueron privadas de sus bienes y golpeadas, mientras otras escaparon y se repatriaron a Perú o fueron exiliadas (González 1995, 1997, 1999-2000, 2004; Troncoso de la Fuente 2008). Por tanto, mientras la región vivía un rebrote de nacionalismo, acentuado por las celebraciones del primer centenario de la independencia chilena (1910), el Estado buscó consolidar su soberanía también por medio de la utilización constante de símbolos patrios, como banderas e himnos, y de intervenciones en las fiestas públicas, como parte de los rituales simbólicos de integración e identidad nacional (Díaz *et al.* 2012; Galdames y Díaz 2007; González 1995).

En el plano religioso, las festividades patronales y las celebraciones en los santuarios poseen, en el área andina, una profundidad histórica desde la Colonia, con la difusión de la piedad religiosa hispánica. Esta, con sus letanías e instrumentos musicales que resonaban en los templos y las capillas, entre órganos y coros polifónicos, resultó a menudo permeable a las prácticas musicales andinas, cuyas danzas, cantos e instrumentos musicales se insertaron en las cofradías y en la devoción a los santos patronos (Díaz 2011; Palmiero 2014).

En los poblados objeto de nuestro estudio, la presencia de familias que habían sido influyentes durante el gobierno peruano y que seguían fieles a sus costumbres despertaba la preocupación de las autoridades chilenas, debido a que estas últimas interpretaban aquellas tradiciones como una peligrosa expresión de peruanidad (Aguilera 2009: 78-79 y 98-99; Castro y Rivera 2011: 273-274). En estos pueblos, las manifestaciones religiosas asumidas en principio por los españoles acogieron pronto la participación de la población indígena y afrodescendiente; con el paso del tiempo, las prácticas musicales de estos sectores de la población matizaron las *performances* de los ritos católicos (Daponte 2010 y 2019; Palmiero 2014). Con la arremetida chilenizadora, la vicaría castrense buscó contener bajo el canon católico las manifestaciones de piedad popular, de momento que advertía en estas un resabio de peruanidad. Fue así como el párroco de Pica constantemente informaba al vicario de Tarapacá acerca de las actividades organizadas para celebrar las fiestas. Al igual que en la Colonia, las festividades y los cargos religiosos (como alférez o mayordomos) que estas demandaban fueron instrumentos para cumplir el propósito de la Iglesia de ofrecer una permanente catequesis a los fieles. Al mismo tiempo, la comunidad se involucraba en la organización de las ceremonias como una forma de práctica sociopolítica en que los compromisos consentían conservar un cierto protagonismo; a este propósito, en 1927 los pobladores del Valle de Quisma exponían al subdelegado la petición de poder desarrollar un programa de fiestas en el día de Santa Rosa de Lima: “Prometemos por la presente a usted someternos y acatar las órdenes que existan de parte del gobierno del país y las autoridades con respeto a la forma en que deben de efectuarse esta clase de fiestas”<sup>5</sup>.

La petición conlleva también una promesa: someterse a las órdenes entregadas por las autoridades y celebrar según las pautas oficialmente aceptadas. Aunque el documento no especifica a qué tipo de ordenanzas se refiere, la respuesta de la subdelegación hace hincapié en resguardar el sentimiento nacional chileno: “En cumplimiento de las disposiciones superiores que existen en poder de esta Subdelegación, se previene a los solicitantes

<sup>5</sup> AIT, Subdelegados, Vol. 2, foja 91, 1927.

del permiso, que todo acto que resulte contra la seguridad o sentimiento nacional serán responsabilizados los organizadores de la fiesta”<sup>6</sup>.

Las acciones coercitivas de las autoridades por terminar con las manifestaciones de adhesión a Perú fueron dispositivos que restringieron las actividades del culto. El sentimiento nacional chileno tenía que estar salvaguardado en las festividades, en caso contrario, se responsabilizaba a los alféreces ante cualquier desacato. Las fiestas patronales no solo eran el momento en que confluía la devoción a Cristo, María o los santos; eran también un espacio de sociabilidad en que el consumo de bebidas alcohólicas exaltaba los ánimos de los asistentes, provocando en ocasiones pleitos y riñas teñidas de nacionalismo, como fue el caso de la agresión sufrida por un poblador de mano de un trabajador chileno durante las faenas en el sector de la vertiente Chintaguay, en el Valle de Quisma:

En el Cuartel fui informado que el trabajador de las obras complementaria del agua potable fiscal en Chintaguay Enrique Pavez Galindo, chileno, de San Fernando, de 24 años de edad, había agredido con cuchillo detrás de la oreja infiriéndole herida grave a Wilfredo Palacios Cayo por haber este injuriado a Chile [...] Por las formas en que estos pueblos celebran las fechas de sus patronos, esta subdelegación estima que en el fondo no se persigue un propósito religioso, si no de carácter solidario hacia otros ideales<sup>7</sup>.

Se observa, en esta cita, que la preocupación de las autoridades está dirigida a cuestiones de tipo político-nacionales más que a la tranquilidad ciudadana. Consignamos que la vertiente de Chintaguay, principal manantial que por siglos había proveído de agua a Quisma y Matilla, fue canalizada por el Estado chileno para abastecer a la ciudad de Iquique, provocando la desertificación y la diáspora de las mujeres y hombres del valle<sup>8</sup>.

Como contrapunto al ambiente panóptico de la chilenización deliberante en el pasado regional, las comunidades de Pica, Matilla y Quisma aún mantienen, en ocasión de celebraciones, el uso de símbolos que evocan al pasado peruano: banderas, escarapelas, los colores nacionales –rojo y blanco– y géneros musicales asociados directamente con Perú, como el Himno Nacional, cachimbo, baile y tierra, vals peruano, yaraví y boleros. Durante las últimas décadas se han organizado clubes de cachimbo que, además de practicar esta antigua danza, han revitalizado las tertulias en las que se rememoran los cantos familiares<sup>9</sup>; se fundó la Asociación Indígena Quechua de la comuna de Pica (Matilla-Pica-Quisma)<sup>10</sup>; se han organizado celebraciones para recordar fechas importantes, como el 28 de julio, día del Perú (ver figura 1) o los cien años de la expropiación del agua de Chintaguay; también se han restaurado y construido monumentos conmemorativos, como el antiguo faro ubicado en las afueras del pueblo de Matilla y la puesta de un monolito conmemorativo en los

<sup>6</sup> AIT, Subdelegados, Vol. 2, foja 92, 26 de agosto de 1927.

<sup>7</sup> AIT, Subdelegaciones, Vol. 2, foja 93, 1925.

<sup>8</sup> En el marco de las políticas de expropiación de los recursos hídricos (1888-1921), una ley de 1912, que se hizo efectiva en 1921, permitió a las autoridades chilenas confiscar los terrenos y canalizar las aguas de la vertiente Chintaguay, con el fin de abastecer al puerto de Iquique (Bermúdez 1987: 111-113; Castro 2010 y 2014; Núñez 1985).

<sup>9</sup> Los Clubes Sociales y Culturales de Cachimbo de Pica, “Amigos del Cachimbo, Enrique Luza Cáceres” y “El Cachimbo”, se crearon en 2003 y 2004 respectivamente. En 2015 nació en Matilla el “Cachimbo Matillano, Regina Bejarano y Rogelio Loayza”. A propósito de los géneros musicales regionales véase Daponte y Palmiero 2020.

<sup>10</sup> Es una asociación integrada por las comunidades quechuas de Pica, Matilla y el Valle, que se constituyó en diciembre de 2017. La Comunidad de Matilla participa activamente en el rescate de la memoria. Su presidente es Jorge Moya Riveros.



terrenos del excementerio peruano (1825-1898)<sup>11</sup>. Asimismo, se difunden, por medio de redes sociales, historias familiares, fotografías y noticias<sup>12</sup>. Dicho sea de paso, los alféreces que asumen las fiestas patronales enfatizan el rescate de las tradiciones, la gastronomía, la ornamentación y la música. Es este el caso de Santa Rosa de Quisma (ver figura 2)<sup>13</sup>, instancias donde los concurrentes cantan y bailan marineras y valsos peruanos.



Figura 1. 28 de julio en el Club de Cachimbo de Matilla, 2019.  
Archivo privado de Jorge Moya Riveros.

<sup>11</sup> Hoy, los terrenos del excementerio son ocupados por chacras. El faro de Matilla fue desmantelado en 1945 y su reconstrucción se realizó mediante un proyecto postulado por la Ilustre Municipalidad de Pica al Fondo Regional de Inversión Local (FRIL), titulado “Construcción faro de Matilla”.

<sup>12</sup> Algunas de estas redes son: “Pabellones matillanos”. <https://es-la.facebook.com/pages/category/Community/Pabellones-Matillanos-486006488195449/> [acceso: 23 de mayo de 2023]; “Fotos de mis oasis de Pica y Matilla de hoy y de antaño”. <https://www.facebook.com/groups/305591969948117/> [acceso: 23 de mayo de 2023]; “Descendientes Juan Alfonso Ugarte y Vernal”. <https://www.facebook.com/pg/Descendientes-Juan-Alfonso-Ugarte-y-Vernal-422498524596885/posts/> [acceso: 23 de mayo de 2023].

<sup>13</sup> En la actualidad, algunos inmigrantes han elegido asentarse y aprovechar los pocos recursos acuíferos de la zona para realizar faenas agrícolas.



Figura 2. Santa Rosa de Lima, la octava en Matilla, 2018.  
 Archivo privado de Jorge Moya Riveros.

Frente a este corpus de antecedentes, el hecho de que algunos de los antiguos cantos hayan perdurado en los oasis del desierto, por ejemplo, *Oh, provincia desgraciada* y aquel asociado a la danza de San Miguel de Piura, nos permite evaluar las articulaciones generadas en los espacios de sociabilidad privada y festiva, entre reuniones familiares y de clubes, amén de episodios como la Guerra del Pacífico y sus consecuencias chilenizadoras que resonaron como un punto de inflexión en la región<sup>14</sup>. El deseo de conservar el pasado musical se expresa bajo el alero de preservación de las tradiciones y artefactos guardados con diligencia por los lugareños. De este modo, los relatos y objetos familiares se entretajan generando un espacio colectivo de valoración de la memoria; ahí las vivencias, especialmente frente a hechos traumáticos, pueden cobrar sentido en el marco de lo social y colectivo (Castillo 2013; Halbwachs 1992; Jelin 2002; Pollak 2006).

Al parecer, los sitios, objetos o el recuerdo de los cantos y bailes de antaño cumplen un rol en la salvaguardia de la cultura local, y la práctica de estas manifestaciones ha significado no solamente la remembranza de un pasado doloroso que obliga a la repetición de ciertos actos (Todorov 2000), sino una forma de resistencia en el proceso de construcción del presente: “en términos más generales, familiares o comunitarios, la memoria y el olvido, la conmemoración y el recuerdo se tornan cruciales cuando se vinculan a acontecimientos traumáticos de carácter político y a situaciones de represión y aniquilación, o cuando se trata de profundas catástrofes sociales y situaciones de sufrimiento colectivo” (Jelin 2002: 10-11). Si tomamos en cuenta que la música de una colectividad, por ejemplo, el cachimbo o la marinera, se significa y cobra su sentido primario a partir de los relatos que se construyen

<sup>14</sup> Se trataría en este caso de un aparente silencio de aquellas manifestaciones culturales que, durante el período de la chilenización, eran consideradas expresión de peruanidad y sufrieron por tanto de la censura. Pero: “el largo silencio sobre el pasado, lejos de conducir al olvido, es la resistencia que una sociedad civil impotente opone al exceso de discursos oficiales” (Pollak 2006: 20).

sobre ella (Middleton 1990: 221), aquellos cantos y bailes que se vinculan con el pasado o que narran los hechos que han marcado el devenir de la región se convierten en importantes vehículos de las historias locales. En tal sentido, queremos además señalar que la memoria se compone de relatos –hechos a su vez de recuerdos, olvidos y fracturas– en que las emociones ocupan un espacio preeminente (Jelin 2002: 17) y que, en este contexto, y respecto de otras formas de expresión cultural, la comunicación de estas narraciones por medio de la música resulta especialmente eficaz. Esto, ya que la música popular, entendida aquí como aquella compartida por una comunidad, resulta ser un poderoso canal de experiencias emocionales (Frith 1987). Al reconocer el poder evocativo de la música, es nuestro interés: “Explorar las formas en que los ecos y los legados del pasado aún se pueden escuchar en el presente y considerar hasta qué punto las prácticas musicales en el presente están moldeadas no solo por la experiencia pasada sino también por ideas, sentimientos y creencias” (Bithell 2006: 4).

Nuestro planteamiento es que la práctica de aquellas músicas que evocan la peruanidad, como el cachimbo o la marinera, no representa la reivindicación de una particular identidad nacional; más bien, da cuenta de la existencia de una vinculación de los habitantes de los oasis con el territorio y demuestra que la apropiación consciente del relato histórico –nos referimos a una memoria activa y no a una espontánea y casual evocación retrospectiva (Ricoeur 2000: 32-33)– es imprescindible en el proceso de construcción de la identidad, ya que esta se sostiene justamente en la rememoración de los hechos del pasado (Jelin 2002: 24-26). Por esta razón, muy seguido se pueden agrupar en una misma *performance* ecos de diferentes pasados que son recontextualizados en el presente (Bithell 2006: 7). Al respecto, la reincorporación de las memorias, la resignificación y los productos culturales ligados a estas memorias, pueden representar un avance en la superación de las anteriores experiencias (Taylor 1989); de este modo, la práctica de manifestaciones, en este caso musicales, se convierte en una posible herramienta de superación de los traumas del pasado<sup>15</sup> (Castillo 2013; Jelin 2002; Ricoeur 2000; Koselleck 1993).

En este contexto, nuestra investigación se posiciona en aquella dimensión entre presente y pasado que Bohlman (2008: 250) define como *fluidity*; el mismo Bohlman (2008: 248) pone en evidencia la paradoja “temporal” del trabajo de campo que investiga manifestaciones contemporáneas y al mismo tiempo debe arrancar el pasado de su atemporalidad “para ser sintetizado en el presente de la historia”. Ambos, pasado y presente, deben ser tomados en cuenta y examinados, por eso David Coplan (1991: 36) subraya la importancia de la tradición oral en la construcción simbólica de la historia. A este propósito, Timothy Rice (1987) proponía un modelo teórico para resolver el problema de la relación entre sistemas musicales, historia e interpretaciones individuales. Este autor, parafraseando a Geertz, se interrogaba de la siguiente manera ¿cómo se construye históricamente, se conserva socialmente y se expresa individualmente la música? Frente a estas preguntas se hace patente la necesidad de ampliar el campo de la investigación para poder incluir aquellos productos, como los documentos históricos y relatos, que atienden a una dimensión temporal, ya que la narratividad evidencia un nuevo modelo epistemológico de la historia que valoriza la experiencia individual en contrapunto con el contexto social y comunitario (Musri 1999).

En los estudios acerca de la Guerra del Pacífico y posterior chilenuzación de Tarapacá, la música no ha sido especialmente tratada, salvo las referencias al uso de himnos, marchas y cuecas en las manifestaciones públicas, civiles, religiosas y en ámbito escolar (Daponte y Palmiero 2020: 182 y 186; Díaz *et al.* 2012: 373-389; Díaz y Lanús 2015: 145-169; González

<sup>15</sup> Son significativas al respecto las palabras de Jorge Moya Riveros: “soy matillano, con profundas raíces peruanas, pero no por eso, soy menos chileno”. Comunicación personal, 7 de marzo de 2020.

1995: 42-56, 2002). En cuanto al uso de la música como posible forma de resistencia, contamos con dos estudios referentes al cachimbo (Díaz *et al.* 2017; Loyola 1994). Estos trabajos ponen en evidencia que esta danza, declarada hoy Patrimonio Inmaterial en Chile, ha sido practicada también como una forma de reivindicación de la identidad local y de resistencia frente a la chilenización<sup>16</sup>.

Basándonos en nuestra experiencia de investigación etnomusicológica, desde 1994 hemos realizado diversas acciones: participamos en la comunidad como integrantes de las organizaciones comunitarias, clubes de cachimbos y Círculo Musical y de las diversas actividades culturales, especialmente musicales; recopilamos material etnográfico en posesión de los pobladores, fotografías, cartas, documentos, partituras y grabaciones musicales; entrevistamos a cultores destacados y realizamos fotos y videos. Además, hemos asistido y documentado las fiestas patronales de la región en diversas ocasiones. Toda la información ha sido confrontada con estudios históricos y sociales que nos han entregado un marco de referencia para entender el actual proceso de recuperación de la memoria en los oasis.

### EL OASIS DE LA MEMORIA

Es indudable que la Guerra del Pacífico y consecuente chilenización, que los tarapaqueños exiliados en Perú denominaban “la hostilidad”, haya significado un quiebre, un punto de no retorno en la experiencia de los habitantes de la Región de Tarapacá. En muchos hogares, los lugareños atesoran objetos, como cuadros, fotografías, cartas y documentos, que los vinculan con la república de Perú (ver figura 3).



Figura 3. Familia Zegarra en Pica, 1912. Se observa la bandera peruana.  
Archivo privado de Lourdes Zúñiga Mitchel.

<sup>16</sup> El Estado chileno ha reconocido la danza del cachimbo como Patrimonio Cultural Inmaterial en Chile el 7 de marzo de 2018, con la resolución N° 1036 21-08-2018. Ver <http://www.sigpa.cl/ficha-elemento/danza-cachimbo-de-las-comunas-de-pica-huara-y-pozo-almonte> [acceso: 24 de enero de 2021].

Sus relatos cuentan, por ejemplo, de la dispersión familiar, del exilio o de la decisión de escapar a Perú para no ser perseguidos: “En la Urbanización Tarapacá [Lima] las calles tenían nombre del terruño: Iquique, Huara, Pica, nosotros fuimos criados que Pica era nuestro hogar [...] Mi abuelo se fue a Lima con mi mamá chiquita y mis tías y nunca más volvieron [...] las familias separadas” (Zúñiga 2020); Lautaro Núñez Atencio (en Gedda 1992: 34 min 33 s) comentaba al respecto: “Mi abuelo estuvo refugiado en el Callao [...] La pena más terrible es la del exilio, los que fueron exiliados de acá, fue terrible, mucha gente se incorporó, pero la mitad volvió, porque allá eran extraños, allá eran tarapaqueños que hablaban distinto y pensaban distinto”.



Figura 4. Reencuentro de piqueños en Lima. 1954. De izquierda a derecha; de pie Antonio Daponte (padre de Andrés Daponte) y Juan Ormazábal. Sentadas: Arline Daponte Núñez, Inés Luza y Rogaciana Núñez Robles. Archivo privado de la familia Daponte.

A este mismo propósito, Andrés Daponte Núñez (2020) cuenta que su madre, Rogaciana, fue la única componente de la familia que se quedó en Pica (ver figura 4):

A la familia de mi mamá la expulsaron en 1907 y como ella era muy guagüita, y en ese tiempo había que arrancar hasta Ilo, porque Tacna era chileno, se iba a morir, así que dejaron a mi mamá al cuidado de la abuela Gavina, que no era familia directa de nosotros, pero se había casado con un chileno, así estaba protegida<sup>17</sup>.

Muchos relatan las persecuciones y las acciones violentas perpetradas por las Ligas Patrióticas: “¡A mí me detienen por ser peruano!” gritaba mi abuelo Carlos Zúñiga cuando se lo llevaban detenido [...] finalmente fue exiliado al barrio de los tarapaqueños en Lima” (Zúñiga 2020)<sup>18</sup>; Lautaro Núñez Atencio (en Gedda 1992: 34 min 08 s) recordaba:

<sup>17</sup> Gavina Miranda contrajo matrimonio con Leoncio Beas Contreras, en Huara, Chile, 1907 (Torres 2017: 40).

<sup>18</sup> Carlos Zúñiga Luza fue maestro de música y director de la banda de bronce de Pica hasta su expulsión en 1929.

Esta nuestra gente era la gente más débil. Estaban siendo perseguidos por las Ligas Patrióticas, muchos de los piqueños, matillanos y tarapaqueños pasaron a los campos de refugiados del Puerto del Callao. Por el solo hecho de ser tarapaqueños y despertar un día con una cruz negra de alquitrán en sus puertas.

Se destaca en los relatos la pérdida de bienes y de representatividad: “los que quedaron se empobrecieron mucho [...] La gente se tenía que ir de un momento a otro, eran dueños de salitrera y lo perdieron todo, tenían chacras, casas... todo” (Zúñiga 2020). También se habla de la expropiación de las tierras y del agua: “Se despojó el pueblo, sacaron a la gente de acá [...] mi madre salió a los nueve años, las tías abuelas de quince y dieciocho, toda una juventud [...] hasta el último viejo que quedó” (Luis Briones Morales en Gedda 1992: 35 min 33 s). Julio Arroyo Contreras (en Gedda 1992: 31 min 33 s), violinista piqueño, se hace eco de los sentimientos de los *vallesteros* al comentar: “Fue abrumador y un crimen de que no tiene perdón de Dios. Porque era un valle muy lindo, tenía la planicie completamente llena de verdura, de la mejor verdura y para los lados tenía los árboles, guayabos, naranjos, limones y mangos [...] Pero con el corte del agua la cosa se fue”. La expropiación de las tierras y el agua debía contemplar un pago, pero según las palabras de Leonardo Morales Morales, último poblador del valle:

No se pagó a nadie, dice que los Palacios se pagaron por intermedio de don Antonio Gómez, no hubo caso [...] nacidos, criados acá, el cariño, enamorados del terruño, agotaron el último día de su existencia, entre ellos el autor de mis días, Francisco Morales Ríos y, hablando a la chilena, no aflojaron camiseta (Leonardo Morales Morales en Gedda 1992: 32 min 35 s).

Efectivamente, los pobladores intentaron en varias instancias evitar el desastre y el desalojo, según Lautaro Núñez Atencio (en Gedda 1992: 33 min 28 s): “Nadie estaba en condiciones de defender a estas familias, porque estas familias [...] venían saliendo de una guerra y eran perdedores, cuando la sociedad tarapaqueña de Iquique estaba triunfalista con este auge del salitre, del carnaval salitrero”. Además, el territorio fue reconfigurado: por ejemplo, las calles cambiaron sus nombres tradicionales, que evocaban lugares y actividades del territorio, por aquellos de próceres militares chilenos. Otro ejemplo significativo fue el traslado del cementerio de Matilla, en 1898, que significó el paulatino deterioro de las tumbas del período peruano. El terreno pasó a manos de Bienes Nacionales, que lo entregó a privados para el desarrollo de cultivos. La reciente inauguración de un monolito permite mitigar esta pérdida: “En ese lugar que es tierra sagrada, descansan nuestros ancestros, mirando al sol, como era la antigua tradición en tiempos del Virreinato y la República” (Moya 2020; ver figura 5).

Naturalmente, no todos son recuerdos tristes, y el orgullo de pertenecer a una región que vio nacer y acogió a personajes ilustres se expresa a menudo en los relatos de los lugareños: Guillermo Billinghurst Angula, Ramón Castilla y Marquesado, Remigio Morales-Bermúdez (ver figura 6), Ramón Zavala Suárez y Alfonso Ugarte Vernal son solo algunos de los nombres recordados, junto con otros menos conocidos, pero muy significativos para la historia local, como Teodoro Robellat Miranda, Francisco Mendizábal Luza y Vicente Luza Bustos, que fueron oficiales del ejército de Perú<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Guillermo Enrique Billinghurst Angulo (1851-1915), que fue presidente de Perú entre 1912 y 1914, compró la Hacienda del Sauque en Matilla, donde pasaba largas temporadas; Ramón Castilla y Marquesado (1797-1867), tarapaqueño, es recordado por haber sido presidente de Perú en dos ocasiones: 1845-1851 y 1855-1862; Remigio Morales-Bermúdez (1836-1894) fue un político y militar piqueño. Presidente de Perú entre 1890 y 1894; Ramón Zavala Suárez (1853-1880), nacido en Pica, fue



Figura 5. Monolito conmemorativo del antiguo Cementerio Republicano Peruano de Matilla, 2019. Archivo privado de Jorge Moya Riveros.



Figura 6. Retrato de Remigio Morales Bermúdez con dedicatoria a su primo Vicente Luza Bustos. Archivo privado de María Angélica Costamayer.

Asimismo, son recordadas con cariño las asociaciones comunitarias, las filarmónicas y las tertulias de antaño y el mismo carácter festivo de los habitantes de los oasis y del Valle. Así comentaba María Grecia Amas Luza (1927-2018) en 2004, en ocasión de un encuentro organizado por el Club de Cachimbo de Pica: “Sí, aquí en Pica nunca falta la farra [...] sea religiosa que [civil]” (Palmiero y Daponte 2014: 00 min 28 s). Entre los festejos recordamos los convites, tertulias que duraban todo el día y que contemplaban paseos en las chacras y noches bailables en algún salón del pueblo. En estas reuniones familiares se interpretaban la mazurca, el vals y la cuadrilla, además de un repertorio más regional compuesto de cachimbo, baile y tierra, cueca tarapaqueña, yaraví y huara<sup>20</sup>. A mediados del siglo XX, se incorporaron el vals peruano y el bolero (Daponte y Palmiero 2020: 177).

---

declarado héroe de la Guerra del Pacífico en Perú; Alfonso Ugarte Vernal (1847-1880), comerciante tarapaqueño, héroe de la Guerra del Pacífico. Teodoro Robellat Miranda (1840-¿?) en abril de 1879 fue nombrado teniente de la Guardia Nacional de Tarapacá por el presidente peruano Manuel Ignacio Prado. Condecorado por la victoria de Tarapacá, fue declarado en forma póstuma Héroe de la Guerra del Pacífico (Moya 2020). Francisco Mendizábal Luza (1851-1921), piqueño, recordado en el pueblo como combatiente de la Guerra del Pacífico, murió en Lima. Vicente Luza Bustos (1827-¿?), oficial del ejército.

<sup>20</sup> Desde finales de la Colonia han existido danzas llamadas “bailes de tierra”; estas presentan rasgos comunes en cuanto a coreografías y músicas y, con nombres diferentes: zamacueca, chilena, cueca y marinera, han estado presentes desde el siglo XIX en todo el Cono Sur (Claro 1979: 53-58; Loyola 1980; Vega 1987: 39-46). Comúnmente, estas danzas están asociadas a los ideales republicanos

A comienzos del siglo XX, en pleno proceso de chilenización, existieron en Pica y Matilla algunas sociedades comunitarias, siendo la más importante la Sociedad Peruana de Socorros Mutuos que funcionó con regularidad en Pica por lo menos hasta la década de 1940, como consta por un recibo de pago de la cuota mensual del socio Alejandro Arroyo Luza (ver figura 7)<sup>21</sup>.



Figura 7. Recibo de Pago, Sociedad Peruana de Socorros Mutuos de Pica, 1945.

Archivo digital, Biblioteca Enrique Luza Cáceres, Pica.

Esta institución realizaba también actividades recreativas y artísticas por intermedio del Círculo Musical, organización que dio cobijo a diversas agrupaciones<sup>22</sup>. Entre los conjuntos musicales destacó la banda de bronces, que fue fundamental en el desarrollo de la vida musical y social del pueblo<sup>23</sup>; por ejemplo, uno de sus directores, Carlos Zúñiga Luza –que,

---

y nacionales (Daponte y Palmiero, 2020: 175-176; Palmiero 2014: 216-217 y 384-385; Soux 1997: 219-220; Spencer 2005: 143-176; Tompkins 2011: 44 y 110). Por esta razón, durante el siglo XX, la cueca y la marinera han sido declaradas baile nacional de Chile y de Perú, respectivamente. Algunas variantes regionales de este género son, en Tarapacá, el baile y tierra, el cachimbo y la cueca tarapaqueña o “peruana” (Daponte 2006: 49-70, 2010: 71-73, 2019: 124-126; Daponte y Palmiero 2020: 7-8). En cuanto al yaraví, es un género poético-musical estrechamente ligado al sentido identitario peruano ya que, por sus connotaciones indígenas, “ilustra la tendencia criolla a volverse hacia contenidos locales para construir una identidad propia, distinta de la española y cercana a la indígena” (Vega 2019: 132). Las huaras son cantos responsoriales con función de pasacalle característicos de la región, ya que no se conocen en otros territorios; se trata de cuartetos octosílabos. Las melodías son simples y se acompañan de guitarra (Daponte y Palmiero 2020: 183-184).

<sup>21</sup> Después del cambio de nombre a Salón Bernardo O’Higgins, prócer de la independencia de Chile, los piqueños siguieron nombrando al edificio como Sociedad Peruana, hasta por lo menos la década de 1960.

<sup>22</sup> El Círculo Musical funcionó como un centro de formación que reunía a los integrantes de la capilla de la Iglesia, a la banda de bronces y a las estudiantinas que, con guitarras, mandolinas y violines, amenizaban los convites. También en Matilla existió un Centro Musical que se fundó en 1917.

<sup>23</sup> Las bandas de bronces fueron fomentadas en la región durante las primeras décadas del siglo XX, producto de las medidas chilenizadoras (Díaz 2009).



como ya se ha escrito, fue expatriado— enseñó música y técnica para violín, mandolina e instrumentos de bronce a muchos pobladores: “Si, mi abuelo fue el que le enseñó música a Enrique Luza” (Zúñiga 2020); “Don Julio [Arroyo Contreras] era violinista de nombre en la zona, instrumento que había estudiado con el profesor Carlos Zúñiga, maestro de banda” (Loyola 1994: 39; ver figura 8).



Figura 8. Banda de bronce de Pica, 1925. Al centro el director Carlos Zúñiga Luza. Archivo privado de Lourdes Zúñiga Mitchel.

La banda de bronce amenizaba todos los actos cívicos oficiales y aquellos organizados por la Sociedad Peruana, por ejemplo, los festejos para el 28 de julio<sup>24</sup>. En esa ocasión, la banda interpretaba valeses, cachimbos, marchas y el Himno Nacional de Perú. A propósito de esta celebración, María Grecia Amas Luza afirmó: “Mi mamá [Inés Luza] y la suya [se refiere a la madre de Eduvigis Castro Bustillos] eran peruanas [...]. Ellas se celebraban el veintiocho de julio [...] se ponía la bandera peruana y la bandera chilena en todas las casas [hasta el año 1920]” (Palmiero y Daponte 2014: 00 min 40 s). Andrés Daponte Núñez (2020) relata que: “Para los veintiocho de julio en la casa, [mi mamá] nos hacía cantar el himno del Perú. Una vez nos contó que izó la bandera chilena al revés y llegó la policía, pero como éramos de familia respetada en el pueblo no pasó más allá. Siempre se sintió peruana”. Otro testimonio cuenta que: “En la casa de la abuela se hacía un coctel para el veintiocho de julio y se tocaba en la vitrola el disco con el Himno Nacional del Perú, muy despacio para que no se escuchara” (Moya 2020)<sup>25</sup>. Finalmente, Daniel Godoy Villalobos

<sup>24</sup> En el oasis de Pica, las celebraciones públicas del 28 de julio cesaron en 1948. Por un breve período, en la misma fecha se realizó la “Fiesta de la Naranja”. En 1957 fue restituida la Municipalidad de Pica, la que se hizo cargo de la sede de la Sociedad Peruana de Socorros Mutuos y sustituyó el antiguo edificio por uno nuevo, que se llama, hasta hoy, “Salón O’Higgins”. En esta época la Sociedad Peruana dejó de existir.

<sup>25</sup> El disco que las familias ponían a girar en las viejas vitrolas contenía la primera versión del Himno Nacional del Perú, compuesto por José Bernardo Alzedo (1788 - 1878); se trata de la versión de 1821 que fue utilizada hasta las modificaciones realizadas en 1869 por el músico Claudio Rebagliati.

(2020), nos informa acerca de los festejos organizados para esta importante fiesta, a los que asistían sus abuelas:

Mi bisabuela Máxima [Máxima Cayo, 1907- ¿?] [...] era una especie de banquetera, para los cumpleaños, los convites y los veintiocho de julio. Siempre se nombraba esa fecha, yo era pequeño y no la entendía, decían que se hacía el picante. De más grande me comentaban que donde ahora está el Salón O'Higgins existía la Sociedad Peruana y que allí se celebraba el día del Perú. Pero que ya no se podía hacer, entonces se hacía a escondidas porque esto ya era de Chile. [...] Cocinaban el plato emblema de acá, el picante de conejo. [...] se tocaba piano, pero se tocaba más acordeón, mandolina y violín. Después de comer se ponían a cantar<sup>26</sup>.

Además del himno se entonaban otros cantos relacionados con las gestas heroicas de Perú; por ejemplo, la marinera *Montonero arequipeño* que, según testimonios, cantaba Lorenza Ceballos Bustos<sup>27</sup>. Los cultores llamaban a esta danza “baile y tierra”, asimilándola a un género musical propio de su región. El texto de esta marinera, que narra acerca de los combatientes rebeldes que actuaban en la segunda mitad del siglo XIX en Arequipa, se cantaba en los oasis comentando la resistencia de los pobladores frente a la ocupación chilena. De este modo se ponía en acto un proceso de resignificación.

Algunas de las marchas eran composiciones locales y estaban dedicadas a ilustres tarapaqueños. Es el caso de la marcha Billingham, que aún es parte del repertorio de Semana Santa en Pica y cuya parte de barítono segundo se encuentra en un corpus de partituras y documentos de contabilidad del Círculo Musical de Pica fundado en 1902 (ver figura 9)<sup>28</sup>. Seguramente esta marcha fue creada entre las décadas de 1940 y 1950, ya que su autor, Hermenegildo Chamaca Huarcaya, se hizo cargo de la banda en ese tiempo (Cayo 2020)<sup>29</sup>.

Hermenegildo Chamaca no fue el único músico reconocido como maestro en los oasis. De hecho, el proceso de revaloración de las costumbres locales puso en primer plano a aquellos pobladores que, a lo largo del siglo XX, habían adquirido notoriedad por sus habilidades en la música o el baile. Fue el caso de Enrique Luza Cáceres (1918-1995), Roberto Gómez Huarcaya (1919-2014) y Juana Zavala Lema (1893-1975) quienes llegaron a ser considerados maestros y referentes en su arte. La enseñanza de los cantos y las danzas regionales venía además acompañada de los relatos históricos, hecho que contribuye hoy a reforzar el valor simbólico de estas manifestaciones culturales.

---

Este músico había llegado a Perú, proveniente de Chile, en una fecha próxima a 1863, y en Lima: “compuso obras que recogían canciones y danzas populares, como la obertura orquestal *Un 28 de Julio en Lima* que incluía melodías tradicionales limeñas (1868) y que impresionó lo suficiente a José Bernardo Alzedo como para permitirle restaurar el Himno Nacional del Perú, del que era autor (Vega 2019: 281).

<sup>26</sup> El picante es un plato tradicional a base de conejo, patatas y ají.

<sup>27</sup> *Montonero arequipeño* es una marinera del compositor peruano Jorge Huirse con texto de Henrique Portugal Paredes, que fue grabada en 1944. La marinera arequipeña es una danza muy popular en Perú, y se utiliza a menudo en los espectáculos folclóricos. En la primera mitad del siglo XX, el músico Benigno Ballón Farfán (1892-1957) “reafirmó la pampeña y la marinera arequipeña. Antes de él, estos géneros fueron expresiones de los pueblos tradicionales fuera de la ciudad. Gracias a su trabajo como compositor y difusor, se volvieron patrimonio sonoro de la ciudad misma” (Vega 2005: 149).

<sup>28</sup> El barítono, llamado también tuba tenor o eufonio, es un instrumento de viento-metal utilizado en las bandas de bronce. En este conjunto de documentos, la partitura más antigua es de 1891 y la más reciente de 1954, fecha que coincide con aquella de un libro de contabilidad. Este material estaba en posesión de Juana Zavala Lema, y su heredero, Agapito Canavieses Cruz, entregó las partituras a la familia Daponte.

<sup>29</sup> Tomás Cayo Garrido es el actual director de la banda de bronce de Pica.

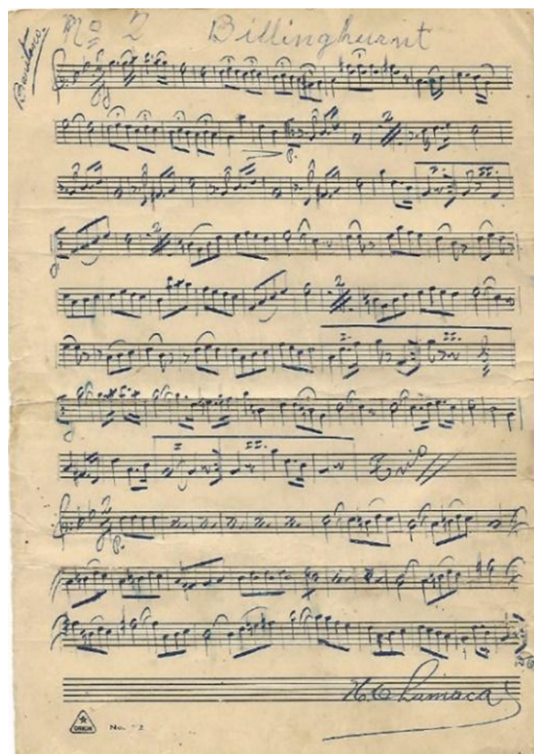


Figura 9. Hermenegildo Chamaca Huarcaya, *Marcha Billinghamurst*, Particella de barítono, 1940-1950. Archivo de los autores.

#### SANTA ROSA DE LIMA EN EL VALLE DE QUISMA<sup>30</sup>

*Este valle que fue portento / de vendor bajo tu protección / hoy guarda desierto y sediento / de tu mano su resurrección*<sup>31</sup>. Estas palabras corresponden a una copla del *Himno a Santa Rosa*, cántico que se interpreta dentro del templo al finalizar la liturgia el día de la fiesta patronal, 30 de agosto. Los *vallestemos* que se reúnen todos los años en esa ocasión, hijos y nietos de los antiguos habitantes, se encomiendan a la santa limeña y sueñan con recuperar algún día las tierras perdidas. El recuerdo de la vida campestre, marcada por el calendario vitivinícola, es todavía muy vívida; tanto que en las casas se conservan las fotos de las viñas y los lagares, además de las etiquetas de los vinos premiados y reconocidos<sup>32</sup>. Algunos vestigios de los lagares han sido restaurados y, gracias a investigaciones en terreno, se han recuperado

<sup>30</sup> Los registros de la fiesta de Santa Rosa en el Valle de Quisma se han realizado en 2017, 2018 y 2019.

<sup>31</sup> Las palabras de este himno se encuentran también en una recopilación de escritos y partituras del músico y poeta Enrique Luza Cáceres (1996: 103).

<sup>32</sup> Hacia finales del siglo XVIII, Matilla y el Valle de Quisma producían una ingente cantidad de vinos, muy apreciados, que abastecían a un mercado interregional. Durante el siglo XIX, no obstante, el cierre de la mina de Huantajaya, los viñedos proveían a un discreto mercado regional, hasta la expropiación de la vertiente de Chintaguay, que se hizo efectiva en 1921 (Núñez 1985: 163-164).

los cánticos que acompañaban a las faenas de la producción del vino (Castro 1990: 25-28; Daponte 2010: 55-69; Loyola 1994: 22-23).

Después de la expropiación de las tierras, la fiesta de Santa Rosa se celebró en el Valle hasta que el terremoto de 1976 destruyera por completo la iglesia; desde aquella fecha la imagen sagrada y los festejos se trasladaron a Pica. Sin embargo, las familias del Valle se empeñaron en reconstruir su iglesia y, desde 1988, se volvió a celebrar la fiesta en su lugar de origen.

El *Himno a Santa Rosa* se enmarca en una celebración que, en cada momento, es la expresión del reconocimiento de la cultura tarapaqueña y de su pasado peruano: se utiliza la bandera de Perú y sus colores blanco y rojo para adornar con globos, cintas y flores el templo y la imagen sagrada; para la Octava, que se realiza en el pueblo de Matilla, se inviste a la santa con la banda presidencial<sup>33</sup>. Durante la procesión, un grupo de matillanos pertenecientes a la Comunidad Cristiana (católica) de Matilla entonan un vals y un bolero dedicados especialmente a su Patrona, acompañados de guitarras, panderos y bombo (ver figura 10)<sup>34</sup>.



Figura 10. Conjunto de la Comunidad Cristiana Católica de Matilla. Procesión de Santa Rosa, Valle de Quisma 2019. Registro de los autores.

El conocido vals *Rosa de América* fue compuesto por el músico peruano Augusto Rojas Llerena durante la década de 1940, y fue ampliamente difundido por la industria discográfica durante la segunda mitad del siglo XX<sup>35</sup>. En Matilla este vals ha sido conocido por lo menos desde la década de 1970, y los guitarristas que se desempeñan durante la procesión toman como referencia la versión del conjunto peruano Los Kipus. El vals peruano es un género muy popular en los oasis y el Valle: “La música popular en Matilla son los vales criollos, y el gusto llegó a tanto que, a algunos cultores, como Lucho y Carlos Salazar Schiaffino, los llamaban de radios peruanas porque ellos tenían una tremenda colección

<sup>33</sup> Dependiendo de los ideales de los alféreces, se utiliza o no la bandera peruana para decorar las andas que transportan la imagen en procesión.

<sup>34</sup> Es la única procesión en que se utiliza música popular peruana para acompañar y venerar a la imagen sagrada.

<sup>35</sup> Este vals fue grabado por primera vez por RCA Victor (90-0934-A) por el músico chileno Porfirio Díaz y su Orquesta Típica, con la voz de Carmen Palmiño.

de vinilos que ya no se encontraban en Perú” (Moya 2020). En el pueblo se recuerda a grandes intérpretes de este género musical, como Rogelio Loayza Ceballos, Oscar Contreras Contreras y David Contreras Olivares, Juana y Eliana Zegarra Tello; esta última compuso algunos vales dedicados a Matilla.

En cuanto al bolero *Santa Rosa de Lima* (ver figura 11), que los matillanos llaman simplemente *Santa Rosa*, se trata de una composición del cantante peruano Luis Abanto Morales. También en este caso, los guitarristas que acompañan a la procesión se inspiran en una versión específica, la del bolerista Johnny Farfán.

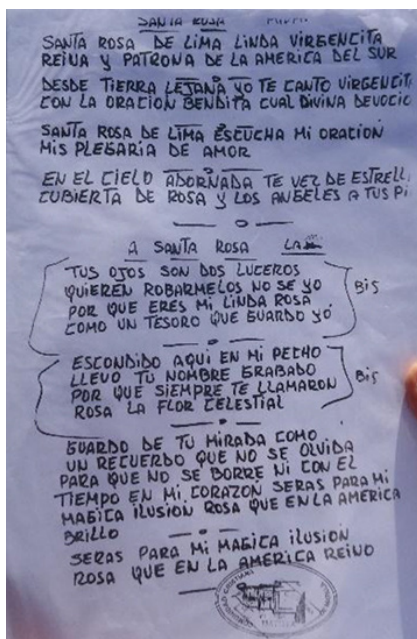


Figura 11. Letras del bolero y vals a Santa Rosa, Valle de Quisma, 2019. Comunidad Cristiana Católica de Matilla.

Terminada la procesión, una bailarina sola o una pareja danza marinera en el atrio de la iglesia, frente a la imagen de la santa. Este acto de devoción es un homenaje al lugar de proveniencia de Santa Rosa (ver figura 12)<sup>36</sup>. Luego, los asistentes se unen al baile mientras la banda de bronces toca tres vales peruanos, de los más conocidos, entre los que destaca *Todos vuelven*<sup>37</sup>.

<sup>36</sup> Dependiendo del año, una pareja de jóvenes o una mujer sola bailan uno o dos pies de marinera acompañados por la banda de bronces. Por ejemplo, en los festejos del 2019 danzó una bailarina profesional, contratada por el alférez, y una pareja de jóvenes del Valle, que interpretó otra marinera. Se trata siempre de marineras del norte de Perú; algunas veces es tocada en vivo por la banda, otras veces se utilizan grabaciones.

<sup>37</sup> Este vals fue compuesto en la década de 1930 por el músico trujillano Alcides Carreño sobre un texto de César Miró Quesada.



Figura 12. Marinera a Santa Rosa, Valle de Quisma, 30 de agosto de 2019.  
Registro de los autores.

Los dos primeros versos de este vals son especialmente significativos para los descendientes de los que habitaron el Valle: *Todos vuelven a la tierra donde nacieron / al embrujo incomparable de su sol*<sup>38</sup>. Para ellos, las palabras aluden a la anual peregrinación de los que se siguen considerando *vallesteros* y, al mismo tiempo, sellan la pertenencia de los concurrentes con su lugar de origen (ver figura 13)<sup>39</sup>.



Figura 13. Vals peruano, Valle de Quisma, 30 de agosto de 2018.  
Registro de los autores.

<sup>38</sup> Durante las vísperas, la noche del 29 de agosto, la banda de bronces toca el tradicional saludo, *Cumpleaños feliz* y *Las mañanitas*, seguidos de vals peruanos. Al finalizar la velada, los concurrentes danzan dos pies de cachimbo y varias cumbias.

<sup>39</sup> El cachimbo es un baile de parejas interdependientes. Los intérpretes utilizan pañuelos y realizan una coreografía específica que contiene una secuencia de movimientos organizada en tres partes. La disposición de las figuras varía según el pueblo en que se practica la danza.

Después de los valeses, la banda toca dos cachimbos, el de Tarapacá y el de Pica. Al finalizar las danzas, los fieles entonan el Himno Nacional de Perú seguido del Himno Nacional de Chile; finalmente, la imagen de Santa Rosa ingresa a la iglesia al paso del Himno de Yungay<sup>40</sup>. Terminada la celebración, los asistentes se dirigen al parabién donde los espera un almuerzo con platos tradicionales<sup>41</sup>. En el lugar, diversas agrupaciones, entre ellas la banda de bronce, tocan en vivo valeses peruanos, cumbias, huaynos y algunos de los ritmos típicos de la Fiesta de la Tirana<sup>42</sup>. Muchos de los concurrentes llevan puestas escarapelas peruanas y flores blancas y rojas.

#### EL CACHIMBO Y EL BAILE Y TIERRA<sup>43</sup>

El cachimbo es una danza tarapaqueña sustancial en la conformación de la identidad regional. Según algunos testimonios recogidos por Margot Loyola entre 1967 y 1982, esta danza descende del baile y tierra. Maximiliano Pereira Pacha afirmó: “Cachimbo danza tradicional de la provincia de Tarapacá, nació del Baile y Tierra como en el año 14 [1914]” (Loyola 1994: 67). Otros cultores, como Andrés Medina Rivera, del pueblo de Tarapacá, reconocían una clara diferencia entre el período peruano y el chileno: “Baile y Tierra es del Perú, Cachimbo de Chile” (Loyola 1994: 49). Mientras que, Dionisia Muñoz de Quiroga: “que vestía de negro y que su alma estaba también enlutada por remembranzas de la guerra del '79 [1879]”, pensaba que cachimbo era el nombre piqueno del baile y tierra (Loyola 1994: 51). Maximiliano Pereira Pacha, a su vez, sostenía que el baile y tierra es el más antiguo y tenía letra, mientras que el cachimbo era solo instrumental (Loyola 1994: 67-68). Efectivamente, como cachimbo se conocen en la actualidad tres melodías interpretadas por la banda de bronce. A pesar de haber cambiado de nombre, muchos cultores reconocen en el cachimbo una herencia peruana, por ejemplo, la ya citada Dionisia Muñoz de Quiroga dijo: “¡ah! el baile peruano ...! Se bailaba en el tiempo del Perú... El Mariscal Castilla pedía cada vez que venía a su pueblo que le tocaran en banda el baile de su tierra [el cachimbo]” (Loyola 1994: 49, 51 y 67; ver figura 14).

A este propósito, algunos pobladores recuerdan hoy que el cachimbo: “fue prohibido por ser considerado una danza peruana que había que erradicar” (Díaz *et al.* 2017: 177). Sin embargo, es muy posible que el cambio tímbrico, de una sonoridad de salón a una marcial en banda de bronce, le permitiera al cachimbo ganarse un lugar en el repertorio de los actos públicos, compuesto principalmente de himnos y marchas chilenas: “lo bailaban en el atrio de la iglesia [al finalizar la procesión de una fiesta patronal] entremedio del himno nacional chileno y el himno de Yungay, como resistencia” (Luza 1994). En esta nueva vestidura, el cachimbo fue tolerado por las autoridades chilenas y de este modo llegó hasta nuestros días; de hecho, hoy se baila esta danza en Pica, Matilla y el Valle. Naturalmente no faltaron las censuras, especialmente cuando el cachimbo se interpretaba en los salones

<sup>40</sup> El Himno de Yungay es una marcha chilena que compuso José Zapiola, con letra de Ramón Rengifo, en 1839, en honor al triunfo chileno en ocasión de la guerra contra la Confederación Perú-Boliviana (1837-1839). Por su popularidad, fue considerado hasta la segunda mitad del siglo XX como un segundo Himno Nacional en Chile.

<sup>41</sup> El parabién es el local comunitario en que se celebran actos y fiestas.

<sup>42</sup> En los últimos años, algunos alféreces han contratado al popular trío Los Melódicos para la interpretación de valeses. El trío, procedente de Perú, se asentó en Iquique en 2006 y está conformado por Leoncio Hidalgo, primera voz y segunda guitarra; Orlando Patiño, segunda voz y cajón; y Jorge Segura, primera guitarra y tercera voz. El resto de las danzas son interpretadas por la banda de bronce.

<sup>43</sup> Los registros de estos bailes se han realizado desde 1994; uno de los autores es padrino del Club de Cachimbo de Pica desde su fundación, en 2003.



Figura 14. Rogelio Loayza y Regina Bejarano bailan cachimbo en Matilla, década de 1960. Archivo privado de Carlos Corvalán Barreda.

a la vieja manera, con piano (ver figura 15), violines y guitarras, en aquellas celebraciones que recordaban el pasado peruano, como el 28 de julio, y en ocasión de las fiestas de las vendimias, que se realizaban en las chacras y en los lagares.

Diferente es el caso del baile y tierra, danza que se practicaba solamente en las tertulias saloneras y se cantaba acompañándose de piano, mandolinas y violines. Contrariamente al cachimbo, el baile y tierra fue paulatinamente olvidado como resabio de peruanidad y se practicó en algunos salones y de manera clandestina (Luza 1994). De estos bailes solamente dos han pervivido hasta hoy, gracias al recuerdo de algunos cultores: es el caso de Las Heladas, originario del pueblo de Mamiña y del San Miguel de Piura, llamado también Centinelita o San Miguelito, del oasis de Pica. En 1967, Dionisia Muñoz de Quiroga, del pueblo de Tarapacá, hizo una comparación entre el cachimbo y el baile y tierra: “el Baile y Tierra era más lento que el Cachimbo, [...] las Heladas es un baile [y tierra] de Mamiña, antiguo ... cambia el modo, es más elegante, tiene más estilo y letra ... Centinelita es de Pica”. Dionisia hacía también una distinción entre la coreografía del San Miguel de Piura y los otros bailes: “yo vi en [el pueblo de] Huara cantar y bailar el San Miguel de Piura; es parecido no más, es otra cosa... no es igual al Baile y Tierra ni al Cachimbo ... en su acompañamiento violín, clarinete, guitarra y bombo era lo más legítimo” (Loyola 1994: 51). De hecho, a diferencia del baile y tierra y el cachimbo, el San Miguel posee cuatro secciones –en vez de tres– y dos evoluciones coreográficas más. Juana Zavala Lema practicaba y enseñaba este baile en el salón familiar (Loyola 1994: 55)<sup>44</sup>.

<sup>44</sup> Juana Zavala Lema nació en 1893 y perteneció a una de las familias piqueñas vinculadas con Perú. Fue sobrina de Ramón Zavala Suárez, héroe de la Guerra del Pacífico (Torres 2017: 3-18).



**Cachimbo de Tarapacá**

versión Enrique Luza, Pica 1967 transcriptor Tiziana Palmiero

copyright musicastreno

Figura 15. Cachimbo para piano, versión de salón (Enrique Luza Cáceres 1967).  
Transcripción de los autores.

En Perú existe una marinera muy conocida llamada *San Miguel de Piura*. Esta presenta similitudes con la danza tarapaqueña, tanto en el texto como en la música. Sin embargo, existe una diferencia substancial entre las dos versiones: mientras la marinera peruana es un homenaje a la ciudad de Piura, el San Miguel piqueño contiene versos que nos cuentan acerca de la Guerra del Pacífico:

Santo San Miguel de Piura, (centinela)  
secretario de mis penas. (alerta está)  
Y cuando será ese día, (centinela)  
que yo pise tus arenas. (alerta está)  
Centinelita, centinelaza.  
Centinelita, centinelaza.

Ya se acercan cuatro rotos, (centinela)  
levantando polvareda. (alerta está)  
Y hagamos fuego de frente, (centinela)  
y fuego a la retaguardia. (alerta está)

San Miguel, San Miguel  
San Miguel al amanecer  
San Miguel, San Miguel  
San Miguelito al anochecer.

Que viva que viva mi San Miguel,  
toditas las noches sueño con él,  
que viva que viva mi San Miguel  
San Miguelito al amanecer.

El soldado José Torres Lara, testigo directo de la batalla conocida como San Juan y Chorrillos (13 abril de 1881) contaba en su *Recuerdos de la Guerra con Chile* que: “De entre el ruido atronador del combate percibíase claramente la música de ‘San Miguel de Piura’, que tocaba probablemente el pabellón de este nombre” (Torres Lara 1911: 54). No es dado saber qué versión del San Miguel tocaron las tropas en combate, pero es sugestivo observar que este canto estuvo presente en el campo de una de las batallas decisivas del conflicto. Hoy los clubes de cachimbo reivindican este baile y tierra como una danza propia de sus pueblos y lo consideran un símbolo de la resistencia de los antepasados frente al ejército chileno. Enrique Luza, hablando del San Miguelito, se refería al batallón chileno que ocupó la actual Plaza Yungay en Pica (Luza 1994), mientras que los matillanos recuerdan al centinela apostado en el faro que, mirando hacia el desierto, daba aviso del peligro inminente (Moya 2020; ver figura 16).



Figura 16. Faro de Matilla, fines del siglo XIX y reconstrucción del 2021.  
Elaboración propia. Archivo de los autores.

Efectivamente, los versos de la segunda cuarteta: *Ya se acercan cuatro rotos, centinela / levantando polvareda, alerta está*, recuerdan cómo el polvo del desierto, levantado por los caballos, anunciaba la llegada de las tropas chilenas y, posteriormente, de las Ligas Patrióticas: “Aquí en Matilla se hacía vigilancia en el antiguo faro, desde allí se podía ver [por el polvo] cuando venían desde las salitreras las caravanas de las Ligas Patrióticas a golpear a los matillanos” (Moya 2020).

Pero lo que más atesoran los cultores de hoy, es que el San Miguel de Piura es el único baile y tierra cuya coreografía, muy elegante y señorial, ha sobrevivido hasta nuestros días. Algunos socios del Club de Cachimbo de Pica así lo expresan: “Es una danza antigua que acá bailaban las familias peruanas, es hermoso recrear el ambiente de ese tiempo. Supongo que eran personas de clase social distinguidas” (Sosa 2020). “El baile San Miguelito enriquece

nuestra cultura [...] algún día nuestros ancestros lo bailaron” (Arroyo 2020). “El San Miguelito me encanta bailarlo, porque es una danza de salón y lo aprendí de una excelente profesora, mi querida tía María [Barreda], que además apoyó siempre a nuestro Centro para difundir nuestras danzas” (Joo 2020). Es así como los clubes de cachimbo practican y enseñan esta danza en sus reuniones y espectáculos. De esta melodía se ha conservado en la memoria de los músicos de Pica una adaptación para banda realizada en 1967 por el maestro Víctor Manchego (director de la banda de Pica hasta 1980). Esta ha inspirado el arreglo realizado por Tomás Cayo Garrido (ver figura 17).



Figura 17. Melodía del San Miguelito elaborada por Tomás Cayo Garrido.  
 Archivo privado de Tomás Cayo Garrido.

En este marco, con el apoyo del Servicio del Patrimonio del Ministerio de las Culturas las Artes y el Patrimonio y la Universidad de Tarapacá, algunos de los cultores de este centro social han trabajado en la elaboración de los planes de salvaguardia del cachimbo de Pica, en los que se considera también la preservación y difusión del San Miguel de Piura.

#### *¡O PROVINCIA DESGRACIADA!*

Si el texto del *San Miguel* nos habla de los fragores de la guerra, las palabras del yaraví, que cantaba Roberto Gómez Huaracaya, expresan la aflicción que debieron sentir los tarapaqueños frente a la ocupación chilena. De este canto se ha podido recopilar la melodía y una cuarteta, así como la recordaba el cantor en 1997: *¡Oh, provincia desgraciada! / manantial de tus riquezas. / Hoy te ves sumergida / por la nación la más perversa* (ver figura 18).

La referencia a los manantiales dispensadores de riquezas resulta especialmente significativa para una región desértica, como la tarapaqueña. Las connotaciones vitales del agua resuenan aún más fuerte frente al recuerdo de las medidas que privaron del preciado líquido a una parte de la población. El carácter de lamento del texto es acentuado por el hecho de que las palabras se apoyan en una melodía de yaraví<sup>45</sup>. Este género musical peruano es

<sup>45</sup> Los *yaravíes* en Tarapacá eran de dos tipos: en aquellos llamados ruedas, los cantores se turnaban e improvisaban las coplas; en aquellos llamados propiamente yaraví, con un texto conocido, todos

## ¡Oh, Provincia Desgraciada!

Yaraví

Pica 1997

Informante: Roberto Gomez

¡Oh, pro - vin - cia des - gra - cia - da! Ma - nan - tial de tus ri - que - zas.

Hoy te ves su - mer - gi - da, por la na - ción la más per - ver - sa.

Figura 18. Yaraví *¡Oh, provincia desgraciada!* Roberto Gómez Huarcaya, 1997.  
Registro y transcripción de los autores.

conocido por su naturaleza lastimera y, a este propósito, Zoila Vega (2020: 46-80) explica que el yaraví recurre a recursos retórico-musicales para comunicar la tristeza. En Tarapacá, el yaraví ha sido practicado hasta comienzos del siglo XX, para desaparecer paulatinamente en las décadas posteriores; es muy posible que, por ser un género notoriamente ligado al sentido identitario peruano y por expresar ciertas connotaciones indigenistas, el yaraví no encontrara cabida en el nuevo ambiente sociopolítico de los oasis.

### CONCLUSIONES

Durante las últimas décadas, los habitantes de los oasis de Pica, Matilla y el Valle de Quisma han protagonizado el proceso de recuperación de la historia y las costumbres locales, inclusive aquellas ligadas al período republicano peruano. La anexión de la región al Estado chileno, después de la Guerra del Pacífico, estuvo caracterizada por momentos de violencia y control sobre la población y de censura hacia su cultura e identidad, al intentar la nueva administración borrar las huellas del pasado en un proceso conocido como chilenización. En este nuevo contexto sociopolítico, muchas de las manifestaciones musicales de la región, como cuecas tarapaqueñas, yaravíes y bailes y tierra, se han mantenido solapadamente en el ámbito privado o, como el cachimbo, se han resignificado en el espacio público, como una forma de resistencia política y de conservación de la identidad. Otros cantos y danzas, más “inocentes”, como vales, boleros y marineras, han adquirido, con el pasar del tiempo, nuevas connotaciones y se anuncian hoy como significantes de los relatos, las vivencias y los sentimientos que los pobladores y sus antepasados han experimentado, y muchas veces callado, por más de cien años.

Hoy, el recuerdo y la narración de la historia y la cultura de los oasis es transmitida por las palabras, los artefactos, los lugares y el patrimonio inmaterial –música y danza–. La memoria aparece cargada de emociones: reivindicación, dolor, nostalgia, anhelo de

---

cantaban juntos. La melodía del yaraví podía ser cantada o interpretada en violín, siempre con un acompañamiento de guitarra o piano. Según Roberto Gómez Huarcaya, la guitarra realizaba el mismo rasgueado utilizado para acompañar la cueca, pero con un tiempo más lento (Daponte y Palmiero 2020: 183).

recuperación, pero también orgullo y cariño; últimamente, estos sentimientos se han canalizado y han tomado forma en el emplazamiento de monumentos conmemorativos; en la fundación de los clubes de cachimbo; en la enseñanza de los cantos y danzas regionales; en la recreación de los convites familiares y en la revitalización de la fiesta de Santa Rosa del Valle de Quisma. El rescate de las tradiciones y costumbres de antaño permite conectarse con el pasado por medio de acciones ritualizadas, pero conscientes, que compensan, en parte, la intensidad de los sentimientos ligados a la evocación de los hechos traumáticos o de las situaciones añoradas. Además, este proceso facilita la construcción del presente e impulsa la proyección hacia un futuro más integrado.

Al mismo tiempo, si bien sea indiscutible que cantos como *Oh, provincia desgraciada* o la letra del San Miguel de Piura narran hechos relacionados con la Guerra del Pacífico y la ocupación chilena, así como es evidente que el uso de banderas, colores, músicas y danzas peruanas establece un vínculo con aquella nación, es también cierto que la interpretación actual de estos cantos y danzas, así como la utilización de estos símbolos, no representa una reivindicación de un sentimiento nacional: más bien se inserta en el marco de recuperación de la memoria y expresa la necesidad de ver reconocidos aquellos procesos históricos y relatos que constituyen la memoria comunitaria. De este modo, por medio de la interpretación de cantos y danzas, se incorporan, en la construcción de una identidad local, aquellas realidades y aquellos sentires que fueron por mucho tiempo hostigados y marginados.

## BIBLIOGRAFÍA

AGUILERA, RENÉ

2009 “Resistencia y ciudadanía en la chilenización de los valles tarapaqueños, 1900-1930”, *Diálogo Andino*, 34, pp. 77-100. <http://dialogoandino.cl/index.php/numero-34-2009-1/> [acceso: 23 de enero de 2021].

BERMÚDEZ, OSCAR

1987 *El oasis de Pica y sus nexos regionales*. Arica: Editorial Universidad de Tarapacá.

BITHELL, CAROLINE

2006 “The Past in Music: Introduction”, *Ethnomusicology Forum*, XV/1, pp. 3-16.

BOHLMAN, PHILIP V.

2008 “Returning to the Ethnomusicological Past”, *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, segunda edición. Gregory Barz y Timothy J. Cooley (editores). Oxford: Oxford University Press.

CASTILLO, MARÍA ISABEL

2013 *El (im) posible proceso de duelo*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

CASTRO, LUIS

1990 “Identidad y Elementos Simbólicos en una Comunidad Agrícola: el caso de Matilla”, *Camanchaca*, 11 (otoño), pp. 25-28.

2010 *Modernización y conflicto social. La expropiación de las aguas de regadío a los campesinos del valle de Quisma (oasis de Pica) y el bastecimiento fiscal a Iquique, 1880-1937*. Valparaíso: Universidad de Valparaíso Editorial.

2014 “Tierras y aguas: la propiedad legal de los recursos productivos andinos bajo administración chilena (Tarapacá, norte de Chile 1880-1920)”, *Intersecciones en Antropología*, XV/1, pp. 277-291. <http://www.ridaa.unicen.edu.ar/xmlui/handle/123456789/946> [acceso: 27 de octubre de 2020].

CASTRO, LUIS Y NATALIA RIVERA

- 2011 “La sociedad rural del oasis de Pica frente al proceso chilenizador: conflictos, interacciones y reacomodos (Tarapacá, norte de Chile 1880-1900)”, *Estudios Ibero-Americanos*, XXXVII/2, pp. 271-300. DOI: 10.15448/1980-864X.2011.2

CLARO, SAMUEL

- 1979 *Oyendo a Chile*, Santiago: Andrés Bello.

COPLAN, DAVID

- 1991 “Ethnomusicology and the Meaning of Tradition”, *Ethnomusicology and Modern Music History*. Stephen Blum, Philip V. Bohlman y Daniel M. Neuman (editores). Chicago: University of Illinois Press, pp. 35-48.

DAPONTE, JEAN FRANCO

- 2006 “La pervivencia de la cachua y el baile y tierra en el oasis de Pica. Identidad de una sociedad barroca americana”, *Actas del VI Encuentro Simposio Internacional de Musicología: La Danza en la Época Colonial Americana*. Aurelio Tello (editor). Santa Cruz de la Sierra: Asociación Pro Arte y Cultura, pp. 49-70.

- 2010 *El aporte de los negros a la identidad musical de Pica, Matilla y Tarapacá*, Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y Las Artes.

- 2019 “Aunque no suena tan negro, es música de negros. Presencia y aporte de los esclavos africanos a la música tradicional del Norte Grande de Chile”. Tesis para optar al grado de Doctor en Musicología, Valladolid: Universidad de Valladolid.

DAPONTE, JEAN FRANCO Y TIZIANA PALMIERO

- 2020 “Los convites: tertulias musicales en los oasis de Pica y Matilla, norte de Chile”, *Diálogo Andino*, 63, pp. 173-187. <http://dialogoandino.cl/index.php/numero-63-2020-3/> [acceso: 14 de marzo de 2021].

DÍAZ, ALBERTO

- 2009 “Los Andes de bronce: Conscripción militar de comuneros andinos y el surgimiento de las bandas de bronce en el norte de Chile”, *Historia*, XLII/2, pp. 371-399. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-71942009000200002> [acceso: 02 de octubre de 2020].

- 2011 “En la pampa los diablos andan sueltos. Demonios danzantes de la fiesta del santuario de La Tirana”, *Revista Musical Chilena*, LXV/216 (julio-diciembre), pp. 58-97. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/18583/19638> [acceso: 23 de enero de 2021].

DÍAZ, ALBERTO Y PAULO LANAS

- 2015 “Danza y devoción en el desierto: Obreros e indígenas en la fiesta de la Virgen del Carmen de La Tirana, norte de Chile (siglo XX)”, *Latin American Music Review*, XXXVI/2, pp. 145-169. DOI: 10.7560/LAMR36201.

DÍAZ, ALBERTO, CARLOS MONDACA, CLAUDIO AGUIRRE Y JORGE SAID

- 2012 “Nación y ritualidad en el desierto chileno: Representaciones y discursos nacionales en Iquique (1900-1930)”, *Polis Revista Latinoamericana*, XI/31, pp. 373-389. DOI: 10.32735/S0718-6568/2012-N31-847

DÍAZ, ALBERTO, JEAN FRANCO DAPONTE, OSCAR CORVACHO, PAULINA PONCE, CRISTIAN ARIAS Y DIEGO YAMPARA

- 2017 *Informe final “investigación sobre la danza del cachimbo en tres comunas focalizadas de la región de Tarapacá; Pica, Huara (Tarapacá y Mamiña)”*. Iquique: Universidad de Tarapacá y Consejo nacional de la Cultura y las artes. <http://www.sigpa.cl/ficha-elemento/danza-cachimbo-de-las-comunas-de-pica-huara-y-pozo-almonte> [acceso: 15 de octubre de 2020].

FIGUEROA, CAROLINA

- 2013 “Desde Camilo Ortúzar a Guillermo Juan Carter. La instauración de una iglesia moderna o la ocupación moral del territorio Tarapaqueño, 1882-1906”, *La sociedad del salitre: protagonistas*,

- migraciones, cultura urbana y espacios públicos*. Sergio González (compilador). Santiago: RIL Editores, pp. 95-116.
- FRITH, SIMON  
1987 “Towards an aesthetic of popular music”, *Music and Society. The Politics of Composition, Performance and Reception*. Richard Leppert y Susan McClary (editores). Cambridge: Cambridge University Press, pp. 133-149.
- GALDAMES, LUIS Y ALBERTO DÍAZ  
2007 “La construcción de la identidad ariqueño-chilena durante las primeras décadas del siglo XX”, *Diálogo Andino*, 29, pp. 19-28. <http://dialogoandino.cl/index.php/numero-29-2007-1/> [acceso: 21 de febrero 2021].
- GONZÁLEZ, SERGIO  
1995 “El poder del símbolo en la Chilenización de Tarapacá. Violencia y Nacionalismo entre 1907 y 1950”, *Revista de Ciencias Sociales*, IV/5, pp. 42-56.  
1997 “Tarapacá: región en conflicto (1911-1929)”, *Revista de Ciencias Sociales*, VI/7, pp. 38-47.  
1999-2000 “El proceso de chilenización de la región de Tarapacá: Ligas patrióticas y escuela fiscal, 1907-1950”, *Travesía*, III/4, pp. 55-68.  
2002 *Chilenizando a Tunupa. La Escuela Pública en el Tarapacá Andino 1880-1990*. Santiago: DIBAM / Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.  
2004 *El Dios Cautivo. Las Ligas Patrióticas en la chilenización compulsiva de Tarapacá (1910-1922)*, Santiago: Editorial LOM.
- GONZÁLEZ, SERGIO Y SANDRA LEIVA  
2016 “El Norte Grande durante el Ciclo del Salitre: La política salitrera y la política exterior en la formación de un espacio transfronterizo (Bolivia y Chile, 1880-1929)”, *Estudios Atacameños*, 52, pp. 11-29. <https://revistas.ucn.cl/index.php/estudios-atacamenos/article/view/649> [acceso: 14 de enero de 2021].
- HALBWACHS, MAURICE  
1992 *On Collective Memory*. Chicago: University of Chicago Press.
- JELIN, ELIZABETH  
2002 *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI de España.
- KOSELLECK, REINHART  
1993 *Futuro pasado: para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós.
- LOYOLA, MARGOT  
1980 *Bailes de Tierra en Chile*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.  
1994 *El Cachimbo: Danza tarapaqueña de pueblos y quebradas*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- MIDDLETON, RICHARD  
1990 *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.
- 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 (julio-diciembre), pp. 13-26.
- NÚÑEZ, LAUTARO  
1985 “Recuérdalo, aquí estaba el lagar: La expropiación de las aguas del Valle de Quisma”, *Chungara*, 14, pp. 157-167. <http://www.chungara.cl/index.php/es/allcategories-en-us/11-volumenes-espanol/104-volumen-14-1985> [acceso: 18 de noviembre de 2020].

PALMIERO, TIZIANA

2014 “Las láminas musicales del códice Martínez Compañón, Trujillo del Perú, 1782-85: Espacio de mediación entre las ideas ilustradas de un obispo y las teorías y prácticas musicales de los habitantes de su diócesis”. Tesis para optar al grado de Doctor en Estudios Latinoamericanos. Santiago: Universidad de Chile.

POLLAK, MICHAEL

2006 *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límites*. La Plata: Ediciones Al Margen.

RICE, TIMOTHY

1987 “Towards a remodeling of Ethnomusicology”. *Ethnomusicology*, XXXI/3, pp. 469-78.

RICOEUR, PAUL

2000 *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. París: Le Seuil.

SOUX, MARÍA EUGENIA

1997 “Música de tradición oral en la Paz: 1845-1885”, *Música en la Colonia y en la República*. Carlos Seoane y Andrés Eichmann (editores). La Paz: INDEEA Ediciones, pp. 219-248.

SPENCER, CHRISTIAN

2005 “Imaginario nacional y cambio cultural: circulación, recepción y pervivencia de la Zamacueca en Chile durante el siglo XIX”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 14, pp. 143-176. <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61172> [acceso: 22 de diciembre de 2021].

TAYLOR, CHARLES

1989 *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

TODOROV, TZVETAN

2000 *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

TOMPKINS, WILLIAM

2011 *Las Tradiciones Musicales de los Negros de la costa del Perú*. Lima: Centro de Música y Danza de la Pontificia Universidad Católica de Perú.

TORRES, JOSÈ ALFORINO

2017 *Familias fundadoras de Pica y Matilla. Incluye Cumiñalla, La Huayca, Huatacondo, Quillagua y el puerto El Loa: 1590-2015*. Arica: Ediciones Universidad de Tarapacá.

TORRES LARA, JOSÉ T.

1911 *Recuerdos de la guerra con Chile (memorias de un distinguido)*. Lima: Imprenta y Librería de C. Prince.

TRONCOSO DE LA FUENTE, ROSA

2008 “Nación, región e integración. El caso de los tarapaqueños peruanos”. Ponencia presentada en el *Seminario de Historia trinacional Bolivia-Chile-Perú*. Arica. <http://www.dislocacion.cl/pdf/Nacion-Region-e-Integracion.pdf> [acceso: 23 de marzo de 2021].

VAN KESSEL, JUAN

1989 *La Iglesia Católica entre los Aymaras*. Santiago: Ediciones Rehue.

VEGA, CARLOS

1987 *El origen de las danzas folclóricas*. Buenos Aires: Ricordi.

VEGA, ZOILA

2005 “Vida musical cotidiana en Arequipa durante el Oncenio de Leguía (1919-1930)”. Tesis para optar al grado de Doctor en Ciencias Sociales. Arequipa: Universidad Nacional San Agustín de Arequipa.



- 2019 “De la tristeza a la identidad: El yaraví peruano en las fuentes escritas de los siglos XVIII, XIX y XX”. Tesis para optar al grado de Doctor en Música. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- 2020 “El yaraví galante en la época de la independencia: Los yaravíes de la Noticia de Arequipa de Antonio Pereira (1816)”, *Surandino, Revista de Humanidades y Cultura*, 1/2, pp. 46-80. <https://www.surandinorevista.pe/> [acceso 23 de abril de 2021].

## MANUSCRITOS

LUZA, ENRIQUE

- 1996 *Recopilación de música, poesía y prosa*. María Zañartu de Luza (recopiladora). Pica: Biblioteca Comunal.

## AUDIOVISUALES

DÍAZ, PORFIRIO

- s/f *Rosa de América – Vals*. Vinilo. Santiago: RSA. <https://nemovalse.wordpress.com/2019/08/30/valse-rosa-de-america-obra-del-compositor-augusto-rojas-llerena-desde-cancioneros-partituras-discos-y-entrevista-brindada-por-el-creador-en-el-ano-1949/> [acceso: 24 de marzo de 2021].

FARFÁN, JOHNNY

- s/f *Santa Rosa de Lima, Colección Mis Canciones Favoritas*. Vinilo. <https://www.youtube.com/watch?v=ZlfbZO9Doik> [acceso: 24 de marzo de 2021].

GEDDA, FRANCISCO (DIRECTOR)

- 1992 *Los Oasis de Pica, vida y muerte en el desierto*. Documental. Santiago: Surimagen. <https://www.youtube.com/watch?v=6rc0QIhx818> [acceso: 22 de enero de 2021].

LOS KIPUS

- s/f *Rosa de América- Vals*. Vinilo. <https://www.youtube.com/watch?v=VZwCqjLk014> [acceso: 24 de marzo de 2021].

PALMIERO TIZIANA y JEAN FRANCO DAPONTE (investigadores)

- 2014 *Cachimbo en el salón de Roberto Gómez, Pica, enero 2004*. Gerardo Saelzer (registro sonoro). Valladolid: Sireno producciones. <http://sireno.cl/audiovisuales/> [acceso: 21 de enero de 2021].

## ENTREVISTAS

ARROYO OLCAY, LILY (1961-)

- 2020 Pica, 14 de marzo.

CAYO GARRIDO, TOMÁS (1948-)

- 2020 Pica, 26 de abril.

DAPONTE NÚÑEZ, ANDRÉS (1943-)

- 2020 Pica, 25 de enero.

GODOY VILLALOBOS, DANIEL (1981-)

- 2020 Pica, 15 de abril.

GÓMEZ HUARCAYA, ROBERTO (1919-2013)

- 1997 Pica, 10 de agosto.

JOO BARREDA, ANA (1954-)

- 2020 Pica, 14 de marzo.

LUZA CÁCERES, ENRIQUE (1918-1994)  
1994 Pica, 30 de noviembre.

MOYA RIVEROS, JORGE (1959-)  
2020 Matilla, 7 de marzo.

SOSA RÍOS, EVA (1948-)  
2020 Pica, 14 de marzo.

ZÚÑIGA MITCHEL, LOURDES (1970-)  
2020 Pica, 23 de enero.

# *Música, voz y afectos. Ternuras masculinas en canciones populares chilenas*

## *Music, voice, and affections. Masculine tenderness in Chilean popular songs*

por

Lorena Valdebenito Carrasco  
Instituto de Música, Universidad Alberto Hurtado, Chile  
lvaldebe@uahurtado.cl

En este artículo la ternura masculina no aparece como un concepto fijo y único, más bien hace referencia a tres tipos de ternura: la amorosa, la infantil y la paternal. Estos tres conceptos se vuelven las principales dimensiones de análisis para discutir cómo es que un grupo de canciones populares, por medio de la música/sonido/voz/discurso, se constituyen en un canal para expresar el afecto masculino. Asimismo se analiza cómo aparece representada la ternura masculina, siendo la voz un espacio fundamental de enunciación que funciona como vehículo del afecto, para llegar a averiguar hasta qué punto la ternura masculina podría ser un modo de dislocar los estereotipos de género mediante un comportamiento afectivo o *performatividad afectiva*. Se problematiza en torno a la construcción de significados, apropiación y resignificación de conceptos como el afecto, la paternidad, la ternura, la masculinidad y la infancia, a partir de la crítica al concepto de masculinidad y la base teórica que aportan diferentes autoras y autores representantes del *giro afectivo*.

**Palabras clave:** Ternura, voz, masculinidad, infancia, *performatividad afectiva*.

*In this article, male tenderness does not appear as a fixed and unique concept, rather it refers to three types of tenderness: loving, childish and paternal tenderness. These three concepts become the main dimensions of analysis to discuss how a group of popular songs through music/sound/vocal performance/discourse constitute a way to express male affection. Likewise, it analyzes how masculine tenderness is represented, the voice being a fundamental space of enunciation that functions as a vehicle of affection, to find out to what extent masculine tenderness could be a way of dislocating gender stereotypes through behavior affective or an "affective performativity". The construction of meanings, appropriation, and re-signification of concepts such as affection, paternity, tenderness, masculinity, and childhood are problematized, from the criticism of the concept of masculinity and the theoretical basis that different representative authors from the "affective turn" contribute.*

**Keywords:** Tenderness, voice, masculinity, childhood, *affective performativity*.

## 1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo es parte de un estudio más amplio acerca de los afectos y las masculinidades en canciones populares chilenas<sup>1</sup>. La delimitación de este artículo se desarrolla con base en tres ejes conceptuales: música, voz y afecto masculino tierno. Se busca establecer relaciones entre estos tres ejes con el fin de analizar cómo el lenguaje artístico por medio de la música, y en forma particular en un grupo de canciones populares chilenas, evidencia rasgos de un comportamiento afectivo masculino.

La afectividad tierna masculina se aprecia por medio de diferentes mecanismos de significación basados en estereotipos o moldes, pero también en cómo se presentan y representan en estas canciones diversos grados de legitimación y deslegitimación afectiva. Esto nos lleva a descubrir cuáles son las tramas—algunas enunciativas y otras de enunciación performativa por medio de la voz— que tensionan los modos en que aparece concebida, vivida o experimentada la masculinidad, y su relación con los afectos desde la música.

La ternura es un tipo de afecto que, desde las construcciones binarias, ha sido significado como más propiamente femenino. Desde la psicología, y particularmente desde la tradición del psicoanálisis, se ha definido como la “[a]ctitud afectuosa y delicada que puede traducirse en una verdadera abnegación, como en el caso de la ternura materna o filial. La ternura no es un sentimiento ocasional sino una actitud que caracteriza a la personalidad” (Galimberti 2002: 1053). Estudiar un tipo de afecto significado culturalmente como femenino en sujetos masculinos permite hacer una relectura acerca de las tensiones en torno a cómo se experimenta la afectividad desde el género, que opera tanto a nivel individual como social y cultural en la construcción de las masculinidades desde un punto de vista crítico.

Massumi (1995), Kosofsky Sedgwick y Frank (1995), Ahmed (2004, 2010, 2019) o Gregg y Seigworth (2010) han situado su atención investigativa en los afectos, y en cómo se han ido construyendo mecanismos de normatividad que emergen de diferentes racionalidades basadas en el patriarcado como modelo estructural. Para los autores y autoras estos mecanismos son importantes de estudiar no tanto desde su naturaleza racional, sino más bien afectiva y emotiva, intentando con ello descentrar la perspectiva cartesiana basada en la razón, cuyo énfasis ha permeado las bases del pensamiento en Occidente, y por supuesto, específicamente en nuestra región de América Latina. Su enfoque crítico se basa en estudiar cómo ha sido comprendido hasta ahora lo sensible, lo afectivo y lo emotivo<sup>2</sup> (como categorías amplias del llamado *giro afectivo*<sup>3</sup>), en el que el cuerpo es concebido como un

<sup>1</sup> Fondecyt Iniciación N° 11200872, “Música, cuerpo y afectividad: Un relato musicológico sobre representación de masculinidades en canciones populares chilenas (1960-2014)”. Parte de este trabajo se presentó en dos oportunidades en formato avance de investigación, en el III Congreso de Musicología de la Asociación Regional de América Latina y Caribe ARLAC/IMS, 2017, Santos, Brasil y en el III Congreso Chileno de Estudios en Música Popular ASEMPCh, 2019, Santiago de Chile.

<sup>2</sup> Ver en Labanyi (2010) una revisión conceptual acerca del afecto, el sentimiento y la emoción.

<sup>3</sup> Ver estudios en torno al *giro afectivo* [*The Affective Turn*], y su aplicación a diferentes objetos de estudio, en: Lara (2020) quien realiza una exploración acerca de las dimensiones conceptuales y metodológicas del *giro afectivo* en las ciencias sociales y las humanidades. Arfuch (2015) aborda diversos aspectos de la sociedad afectiva en función de las emociones, la subjetividad y la política. Del Sarto (2012) desarrolla un análisis acerca de las teorías del afecto, las principales tendencias y objetos en la academia estadounidense y su impacto en América Latina, por medio de un estudio de caso de los afectos desarrollados producto del fenómeno de la globalización y la relación con el cuerpo y la muerte en función del trabajo precarizado. Depetris (2015) examina, por medio de diferentes mecanismos de operación fílmica, el afecto melancólico que da cuenta de verdaderos mapas afectivos que cobran sentido dentro un momento histórico marcado por hechos sociales y políticos relevantes, para lo que sería una *comunidad en la melancolía*.

vehículo de expresión de un conjunto de sensaciones que se transforman de igual modo en categorías de estudio, teniendo presente que “el cuerpo es ante todo una estructura simbólica, una superficie de proyección capaz de reunir todo tipo de formas culturales” (Le Breton 2018: 42).

Nos interesa poner atención a la relación entre voz, afecto y cuerpo, cuando la voz “está en una doble producción: como lengua y como música” (Barthes 1986: 264). Esta relación en las canciones se produce en la enunciación del afecto por medio de la evocación corporal-afectiva realizada por los músicos mediante los gestos sonoros de su *performance* vocal, tomando en consideración que: “La voz no se restringe a comunicar ni a hacer mediaciones entre cuerpo y lenguaje. La voz, en cuanto acto, es producida en el cuerpo que abandona para afectar a otros cuerpos” (Davini 2007: 87).

Para Ahmed (2004), “no es difícil ver cómo las emociones están ligadas a la seguridad de la jerarquía social: Las emociones se convierten en los atributos de los cuerpos como una forma de transformar lo que es *inferior* o *superior* en rasgos corporales”<sup>4</sup> (Ahmed 2004: 4).

Esta jerarquía es el ordenamiento que ubica al ser emocional y afectivo en un estado inferior y primitivo. Sin embargo, según la autora: “las emociones son aquello que une, lo que sostiene o preserva la conexión entre ideas, valores y objetos”<sup>5</sup> (Ahmed 2010: 29). Es destacable la toma de posición de esta autora cuando reconoce estar de acuerdo con un conjunto de antropólogos y sociólogos para quienes “las emociones no son estados psicológicos, sino prácticas sociales y culturales” (Ahmed 2004: 8), para llegar a una perspectiva más específica donde “*lo sociológico* se convierte en una teoría de la emoción como forma social, en lugar de una autoexpresión individual” (Ahmed 2004: 9)<sup>6</sup>.

A este respecto lo afectivo y emocional como práctica social se manifiesta en las canciones cuando se produce un decir afectivo sobre el cuerpo como espacio de experiencia y entrega afectiva, pues, “no *usamos* la voz, la voz habita cuerpo y lenguaje” (Davini 2007: 87). Por tanto, las prácticas sociales referentes a lo afectivo serían comportamientos que se *performan*, siendo las canciones un espacio de enunciación afectiva que nos habla acerca de qué son y cómo son *performados* los afectos dentro del espacio social. Para ello, resulta clave entender la enunciación como “un proceso de apropiación” de quien habla, en este caso desde una perspectiva musical, sonora y vocal sobre los afectos, cuando la apropiación resulta ser “el mismo enunciado y no su texto”<sup>7</sup> (Benveniste 1970: 13-14).

En el contexto acerca de la performatividad del género, si se toma en cuenta que “no es un acto único, sino una repetición y un ritual que consigue su efecto mediante su naturalización en el contexto de un cuerpo, entendido, hasta cierto punto, como una duración temporal sostenida culturalmente” (Butler 2007: 17), los afectos y las emociones, al ser parte de la expresión corporal humana –que incluye la voz–, también son actos performables, cuya problemática no apunta a qué son, sino más bien a “qué hacen” (Ahmed 2004:

<sup>4</sup> *It is not difficult to see how emotions are bound up with the securing of social hierarchy: emotions become attributes of bodies as a way of transforming what is 'lower' or 'higher' into bodily traits* (Ahmed 2004: 4). La traducción es nuestra.

<sup>5</sup> *Affect is what sticks, or what sustains or preserves the connection between ideas, values, and objects* (Ahmed 2010: 29). La traducción es nuestra.

<sup>6</sup> *This demarcation of 'the sociological' becomes a theory of emotion as a social form, rather than individual self-expression* (Ahmed 2004: 9). La traducción es nuestra.

<sup>7</sup> *L' énonciation: c' est l' acte même de produire un énoncé et non le texte [...] En tant que la réalisation individuelle, l' énonciation peut se définir, par rapporté la langue, comme un procès d' appropriation* (Benveniste 1970: 13-18). La traducción es nuestra.

61) y cómo se llega a construir una *prescripción afectiva*<sup>8</sup> producto de las prácticas afectivas socialmente naturalizadas.

La idea acerca de la prescripción afectiva es tomada de la base conceptual propuesta por Ahmed (2019) en *La promesa de la felicidad* [...]. La autora comprende la felicidad como un dispositivo de ordenamiento social que regula el comportamiento afectivo en sociedad, el que es criticado por su componente normalizado y normativo.

Para ejemplificar cómo la autora concibe el modo en que operan las prescripciones emocionales y afectivas, propone que “la felicidad funciona como una promesa que nos direcciona hacia ciertos objetos [...]”, por tanto, “la felicidad implica una forma de orientación afectiva” (Ahmed 2019: 129). Esta orientación funciona como una especie de *imperativo categórico* –en términos kantianos– que regula las relaciones humanas, afectando el orden social con múltiples consecuencias: éticas, estéticas, políticas, entre otras.

Pensar la ternura masculina como expresión que se manifiesta desde la música es detenerse a reflexionar acerca de la voz que por medio del cuerpo siente. Es también poner atención al mundo sensible que se manifiesta en, y desde lo afectivo, considerando que la voz se ubica en la “intersección del lenguaje y el cuerpo”, es decir, “enlaza el lenguaje al cuerpo, pero la naturaleza de este lazo es paradójica”, pues adquiere vida propia, “es un misil corporal que se ha desprendido de su fuente, se ha emancipado, y sigue siendo no obstante corporal (Dolar 2007: 89).

La dinámica voz-afecto implica una relación virtuosa de entregar y recibir, cuando el “afecto es la respuesta del cuerpo a los estímulos en un nivel precognitivo y prelingüístico”<sup>9</sup> (Labanyi 2010: 224). Sin embargo, estos niveles llegan a un plano consciente cuando, por medio de los recursos disponibles en el lenguaje musical, se crean canciones que expresan aquello que el cuerpo siente a partir de un dar y recibir afectivo.

La posibilidad de resignificar los trazos de afecto tierno masculino, en canciones que hemos cantado, escuchado y disfrutado, es una nueva ventana que nos otorgan los estudios de género y los estudios acerca del afecto, con el fin de descentrar las perspectivas construidas a base de las esencias. Por tanto, el *giro afectivo* pensado desde la musicología abre la discusión hacia cuestiones epistemológicas de las relaciones entre género, música y afecto a partir de la enunciación de lo corporal como experiencia del sentir lo afectivo.

Jean Luc Nancy, por un lado, nos recuerda que: “El cuerpo puede volverse hablante, pensante, sonante, imaginante. Todo el tiempo siente algo. Siente todo lo que es corporal. Siente las pieles, las piedras, los metales, las hierbas, las aguas, los llanos. No para de sentir” (Nancy 2017: 15). Por otro lado, Le Breton reflexiona: “El cuerpo es solamente el habitáculo provisional de una identidad que rechaza toda fijación y que elige el nomadismo como forma de estar en el mundo” (Le Breton 2018: 103).

En el binomio música y ternura masculina, se advierten varios cruces que nos llevan a reflexionar en torno a asuntos relacionados con el cómo se construye lo significado culturalmente como femenino en lo masculino; cómo se expresa el afecto masculino a partir de la música; y cuánto de una supuesta liminalidad afectiva es posible vislumbrar hoy, desde una noción quizás más abierta y consciente acerca de la construcción de lo masculino y femenino, tomando en cuenta los marcos teóricos presentes en los estudios de género, en diálogo con el *giro afectivo*.

<sup>8</sup> Este concepto es usado por Alejandra Energici (2018) tomado de Ahmed y aplicado a un estudio acerca de la subjetividad femenina en torno a la gordura como código moral que se vuelve un mecanismo regulador, normativo y, en definitiva, prescriptivo acerca de los afectos y los autoafectos sobre el cuerpo.

<sup>9</sup> *Affect is the body's response to stimuli at a precognitive and prelinguistic level* (Labanyi 2010: 224). La traducción es nuestra.

Se problematiza entonces acerca de la construcción de significados, apropiación y resignificación de conceptos como el afecto, la paternidad, la ternura, la masculinidad y la infancia, a partir de la base teórica que nos proporciona la crítica al concepto de “masculinidad hegemónica”, discutido por Connell y Messerschmidt (2005) y la relación entre música, afectos y masculinidad desarrollada por De Boise (2012, 2015) y Harrison (2008).

Dentro de los feminismos y los estudios de género se ha discutido el concepto de masculinidad femenina (Halberstam 1998). Así también existe una noción abierta de la categoría de género a partir de cómo son expresados los afectos en la música (De Boise 2012). Ambas perspectivas resaltan modos alternativos, no binarios, de vivir la dimensión del género o de asumir las identidades de género que trascienden los roles asignados social y culturalmente. Según De Boise:

Ver todas las emociones como inherentemente transformadoras porque tienen una relación históricamente discursiva con el cuerpo femenino es problemático por dos razones: en primer lugar, esencializa las emociones como *femeninas*; en segundo lugar, no da cuenta de cómo la división entre emociones auténticas e inauténticas está vinculada a las prácticas discursivas de género (De Boise 2012: 217).

La idea de masculinidad hegemónica refiere a un ideal de hombre, fuerte, racional, activo, que está en el poder y también lo ejerce hacia otras y otros (Connell y Messerschmidt 2005), entendiendo la masculinidad como un proceso y cómo se vive en relación con otros en sociedad. Sin embargo, no todo sujeto masculino se comporta en forma permanente de acuerdo con esos idearios. En este sentido, “no es posible, por tanto, encontrar un individuo que cumpla con todos los criterios de masculinidad hegemónica”<sup>10</sup> (Harrison 2008: 21), pero esto no niega el que efectivamente exista este tipo de masculinidad. Lo complejo está en reconocer cuándo, dónde, en qué sujetos, fenómenos o prácticas se da y bajo qué condiciones, como también cuándo, dónde, en qué sujetos, fenómenos o prácticas se dan otros tipos de masculinidades no consideradas hegemónicas, como lo señala Harrison (2008).

Pensar que la masculinidad se basa exclusivamente en las relaciones de poder, reduce el concepto a “un modelo único, como era la comprensión de la masculinidad en las primeras aproximaciones feministas al fenómeno” (Schongut 2012: 45). Esta idea llevaría a plantear una forma de esencialismo masculino. Sin embargo, Seidler (2006) critica esa visión, considerando que las masculinidades no deberían ser entendidas solamente desde las relaciones de poder, ya que esto deja fuera otros aspectos del desarrollo masculino, como la dimensión emocional y afectiva. Aun cuando se entiende que las afectividades también podrían estar atravesadas por las relaciones de poder, el referir a un tipo de afecto en particular como lo es la ternura –significada culturalmente como más propiamente femenina– en sujetos masculinos, subvierte o tensiona el sentido de su significado respecto de las categorías afectivas de lo femenino y masculino.

Frente a estos planteamientos conceptuales formulamos las siguientes preguntas: ¿A qué idearios remiten los músicos y cantautores cuando expresan su afecto tierno? ¿Cómo se expresa la ternura masculina en las canciones de cantautores y músicos chilenos en un momento histórico determinado? ¿Es la ternura masculina un modo de dislocar los estereotipos de género y los modos de vivir y experimentar las masculinidades que son descritas en las canciones? ¿Qué dicen las canciones (musical, lírica, sonora, discursiva y vocalmente) acerca de las relaciones entre padres, hijas e hijos y cómo aparece dibujada la infancia y la

<sup>10</sup> *It is not therefore, possible to find an individual who fulfils all the criteria of a hegemonic male* (Harrison 2008: 21). La traducción es nuestra.

paternidad desde las *prescripciones afectivas* culturalmente construidas? ¿Cómo se experimenta el afecto desde las *performatividades afectivas*<sup>11</sup> respecto de la masculinidad tradicional, las masculinidades hegemónicas y no hegemónicas en estos músicos y cantautores?

## 2. APROXIMACIONES METODOLÓGICAS

La afectividad masculina es pensada como un relato temático que aparece dibujado en el transcurso del tiempo en el corpus de 45 canciones de cantautores y músicos chilenos que hemos seleccionado a base de criterios temáticos específicos (ver Tabla N° 1). Las canciones corresponden a diferentes momentos, estéticas y géneros musicales de la historia de la música popular chilena (canto campesino, Nueva Canción Chilena, Canto Nuevo, canciones de cantautores actuales)<sup>12</sup>. Este trabajo delimita su análisis en torno a tres canciones: *Mira niñita* (1973) de Eduardo Alquinta, interpretada junto con el grupo Los Jaivas; *Carmen (La de la luz)* (1987) de Eduardo Gatti; y *Emerson* (1981) de Óscar Andrade.

El análisis de las canciones se centra en el plano lírico, desde donde se realizan las *enunciaciones afectivas*. Desde el plano discursivo, se analiza la producción de sentido que diferentes personajes del ámbito musical e investigativo expresan acerca de las canciones analizadas. Desde el plano musical y sonoro, se analiza el uso tímbrico, armónico, melódico, agógico, entre otros, en función del discurso musical para un decir afectivo tierno basado en cómo han sido significadas desde la música las subdimensiones de análisis (ternura amorosa, infantil y paternal como se ve en la Tabla N° 1)<sup>13</sup>. Por último, dentro del plano performativo, ubicamos la voz como agente expresivo corporal, entendido por Barthes

<sup>11</sup> Este término es usado por Di Giorgi-Fonseca para definir “la potencia que poseen los seres humanos para subvertir tal configuración por medio del afecto que surge desde la resistencia, más fuerte” (2017: 115).

<sup>12</sup> Por ejemplo, dentro del canto campesino, encontramos el canto de angelito, que según la tradición es cantado por los cantores (no por mujeres, ya sea cantoras o bien la madre) cuando se produce la muerte de infantes. La afectividad en relación con la muerte, junto con los roles de género respecto del diálogo entre hombres e infantes son los tópicos principales para el análisis de este grupo de canciones, como también el estatus de este canto tradicional y su mediatización mediante una transformación en su uso y función dentro de un nuevo espacio musical, estilístico y mediático como lo es canto de autor, al ser grabado y difundido por cantautores como Rolando Alarcón o Víctor Jara. Un ejemplo de esto son las canciones de la tradición con nombres homónimos, pero musicalmente diferentes: *Despedimiento de angelito* (1959) grabada por Rolando Alarcón y el grupo Cuncumén, y *Despedimiento del angelito* (1967) grabada por Víctor Jara. Luego, se crean canciones populares por la muerte de niños, como la canción *Canto por un niño muerto* (1971) de Homero Caro, o *Palabras a Carlita* (2002) de Eduardo Gatti. Otros ejemplos, un tanto similares en cuanto a la problemática musicológica que presentan, son las canciones de cuna masculinas de la tradición, como *Duerme, duerme negrito* (1969), grabada por Víctor Jara y que produjo luego un nuevo género: la canción popular de cuna. Ejemplos: *Canción de cuna para un niño vago* (1967) de Víctor Jara, *Canción para Javiera* (1968) de Ángel Parra, *Arrullo* (1980) de Hugo Moraga.

<sup>13</sup> Es común que en la música académica lo infantil haya sido caracterizado sonoramente con el uso de las teclas agudas en el piano, o bien mediante el uso de instrumentos como la celesta y otros de viento agudos que evocan sutileza y candidez. Por ejemplo, el *Álbum für die Jugend* [Álbum para la juventud] (1848), op. 68, de Robert Schumann, que el compositor dedicó a sus hijas, se caracteriza por presentar, en algunas de las piezas de la primera parte de la obra, un uso de notas que se encuentran en las octavas superiores del piano, de forma arpegiada. Un procedimiento compositivo similar se encuentra en *Wiegenlied* [Canción de cuna], op. 98 N° 2, D. 498 (1816), de Franz Schubert y en *Wiegenlied* [Canción de cuna], op. 49, n° 4 (1868), de Johannes Brahms. También en el ballet *Cascanueces* de Chaikovski, especialmente por el uso de la celesta que empleó el compositor para caracterizar al Hada



(1986 [1972]) como “la materialidad del cuerpo hablando su lengua materna, la letra posiblemente; la significancia con toda seguridad” (Barthes 1986 [1972]: 265), donde la materialidad del cuerpo expresada en la voz dota al intérprete del estatus singular de *persona musical*, en palabras de Auslander (2006). Estatus que cobra relevancia para el sustento analítico del afecto tierno masculino, cuando la persona del yo músico o intérprete habilita la construcción de diferentes representaciones de personajes y sus subjetividades, desdoblándose en diferentes voces dentro del universo temático de las canciones (Moore 2012).

La voz como categoría de análisis en el marco de la música ha sido poco abordada, lo que han señalado diferentes autores, como Bubnova (2006), Travassos (2008), Dolar (2007) y Barker (2012). En el marco del análisis musical, ha prevalecido el estudio de la música instrumental: “la síntesis de palabras y música a través de la voz se ignora, quizás porque es un área muy complicada” (Barker 2012: 30). Travassos sitúa la voz en un espacio “liminal” desde el que existe una “carencia de terminología analítica consensual” (2008: 17), no obstante, propone una conversación entre la voz y la musicología con el fin de prestar atención a lo que la voz puede llegar a decir desde la *performance* musical.

Por su parte, Bubnova (2006) considera la existencia de una interrelación entre un yo, que antes fue también un tú y que dice algo a otro, constituyéndose este fenómeno dialógico en un gesto básico y fundamental de comunicación. Es así como: “la omnipresencia de la voz es equiparable a la ubicuidad del otro en nuestra existencia, de tal modo que la construcción del yo mediante lo verbal pasa por el diálogo como forma primaria de comunicación y pensamiento” (Bubnova 2006: 102).

En nuestro medio, han sido un referente los trabajos de Jordán (2014a; 2014b; 2018) acerca de la voz en la música popular por su aporte al desarrollo de la dimensión metodológica y analítica. En uno de sus trabajos la autora revela que “buena parte de las *performances* de música popular cuentan con el protagonismo de un *frontman* cuyas particulares inflexiones pueden ser comprendidas” mediante los “distintos juegos de identificación y representación, según los cuales una idea comúnmente se recibe como equivalente a la voz del que canta” (Jordán 2018: 202-203). Esta distinción es fundamental para considerar los planos desde los que se puede analizar la voz y sus diferentes representaciones.

El corpus amplio de canciones en la investigación ha sido categorizado a base de su enfoque temático acerca de la afectividad masculina filial, tierna y fraternal. Luego, la afectividad tierna masculina corresponde a la segunda dimensión de la Tabla N° 1. Dimensión en la que se basa este artículo, que, de acuerdo con la diversificación temática, la ternura no aparece como un concepto fijo y único, sino que hace referencia a tres subdimensiones, o en otras palabras, a tres tipos de ternura: la ternura amorosa, la ternura infantil y la ternura paternal.

El modo en que se significa una canción implica reconocer a su vez una multiplicidad de aspectos que inciden en las trayectorias referentes a la construcción de significados en la canción misma respecto de su estilo, forma, aspectos musicales constructivos y expresivos, sonoros y vocales. También el momento histórico de su creación, los medios de producción o las temáticas a las que alude. Por tanto “una vez salidas de la intimidad del autor”, las canciones “son del público, de otros músicos, de la crítica, de la industria, de los algoritmos”, en este sentido, “las canciones son algo vivo y su vitalidad opera en los más diversos sentidos” (Semán 2019: 11).

---

del azúcar, de una manera sutil y delicada. Este uso sonoro se ha convertido en un referente para representar lo que podríamos llamar imaginario sonoro infantil.

TABLA N° 1. DIMENSIONES Y SUBDIMENSIONES DE ANÁLISIS

Dimensiones	Subdimensiones	Características	Número de canciones
I. Afectividad filial masculina.	a. Vejez	Este grupo de canciones se caracteriza por expresar reflexiones acerca de la vejez, evocando afectividad con matices nostálgicos y sensibles.	3
	b. Familia	Estas canciones remiten a la afectividad vivida en la familia.	4
II. Afectividad tierna masculina.	a. Amorosa	Para expresar la ternura amorosa los músicos y cantautores remiten a la afectividad basada en la inocencia, la candidez, la dulzura dentro de una relación de pareja, un amor tierno que evocaría lo contrario a uno de tipo pasional o erótico.	9
	b. Infantil	Se evoca a un imaginario que se genera desde la propia infancia, la infancia de un hijo o, en última instancia, de un personaje creado para la canción, que invita a revivir ese estado de infancia.	9
	c. Paternal	En este grupo de canciones se evoca a la propia experiencia paternal y maternal al expresar el afecto, corrientemente hacia los propios hijos, por ejemplo, en las canciones de cuna masculinas.	13
III. Afectividad fraternal masculina.	a. Amistad de hombres con mujeres	Este grupo de canciones remite a la afectividad entre amigas y amigos, destacando las afectividades fraternales.	3
	b. Amistad de hombres con hombres	Se manifiesta creando canciones a otros hombres, por quienes sienten admiración.	4
Total de canciones			45

(Elaboración propia).

3. TERNURA AMOROSA EN *MIRA NIÑITA* DE EDUARDO ALQUINTA (LOS JAIVAS)

Para expresar la ternura amorosa se remite a un tipo de enunciación afectiva en el texto lírico y la voz basado en la inocencia, la candidez, la dulzura dentro de una relación de pareja, en este caso heterosexual; un amor tierno que evocaría lo contrario a uno de tipo pasional. La expresión de un amor tierno masculino hacia otro u otra podría llegar a ser un poco más frecuente, como lo vemos en el caso de *Mira niñita* de Eduardo Alquinta y el grupo Los Jaivas, o *Cuando voy al trabajo* (1974) de Víctor Jara; sin embargo, mucho menos lo sería el que un hombre quiera ser tratado con ternura, como lo sugiere Gustavo Cerati en la frase de la canción de Daniel Melero: “quiero que me trates suavemente”.

*Mira niñita* (ver Figura 1) es la segunda canción del segundo álbum de Los Jaivas titulado *La ventana* (1973). La banda nació en 1963 y su estilo fue definido por una fusión entre el rock y el folclor latinoamericano. Hasta antes de la edición de su segundo álbum en 1973, el grupo venía trabajando un estilo bastante apegado a la improvisación, donde “el piano era un laboratorio de experimentación sonora”, como señala Claudio Parra (Do-Remix 2012). Este trabajo más improvisatorio, que los músicos consideran como un ritual, se encuentra documentado en el álbum *La vorágine* (2004), una serie de cinco discos que comprende el período de 1969-1970, previo al primer álbum de estudio de la banda: *El volantín* (1971).

De la improvisación, el grupo pasó a elaborar música más estructurada, donde *Mira niñita* y *Todos juntos* son un buen ejemplo de este giro al enfrentar la composición. Claudio Parra piensa que la primera vez que lograron llevar la improvisación con elementos progresivos a una canción fue con *Mira niñita* (Do-Remix 2012).

Aun cuando la canción *Mira niñita* tiene una estructura definida, se trata de una canción extensa con elementos formales provenientes del rock progresivo que se advierte en cómo se aborda su variedad estructural: [Introducción]-A-[interludio1]-A-[interludio2]-A'-B-[final], al estar acompañada de múltiples contrastes rítmicos, tímbricos y cambios en la agógica y la dinámica.

The image shows a musical score for the song "Mira niñita" by Eduardo Alquinta. The score is written in 8/8 time and consists of four systems of music. Each system begins with a key signature change indicated by a letter (F, A, C, G) above the staff. The lyrics are written below the notes. The first system starts with a treble clef and a common time signature of 8/8. The lyrics are: "Mi-ra ni-ñi-ta te voy a lle-var a ver la lu-na bri-lan-dón el mar,". The second system starts with a treble clef and a common time signature of 8/8. The lyrics are: "mi-ra-ha-cia el cie-lo xol-vi-da-se lán-gui-do te-mor que fue per-ma-nen-tee-mo-ción." The third system starts with a treble clef and a common time signature of 8/8. The lyrics are: "Ah, A' fue per-ma-nen-tee-mo-ción." The fourth system starts with a treble clef and a common time signature of 8/8. The lyrics are: "Pa-ra la hi-ja de un hom-bre con o-jos de cris-tal y pa-pel se-lla-dón la piel."

Figura 1. *Mira niñita*, cc. 1-16<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Todas las transcripciones musicales son de Alejandro Cordero, revisadas y corregidas por la autora.

Se advierte también el uso de diferentes recursos en la ejecución instrumental. Por ejemplo, el piano (y el sonido de celesta) hace variaciones rítmicas y de articulación como: arpeggios, trinos y otros, cada vez que se repiten las secciones, a diferencia de la armonía que se comporta de forma mucho más estable.

El piano eléctrico con sonido de celesta sugiere inmediatamente una atmósfera infantil al emular una caja musical, sumado al texto lírico que enuncia en diminutivo a una niña, a quien va dirigida la canción. Este juego sonoro/lírico/vocal sitúa a la sujeto de la canción como una persona inocente, cándida, evocando con ello la expresión de un afecto tierno.

La canción está en fa en modo lidio. En su parte A, que es la base estructural de la canción, presenta una secuencia armónica de: I-V-II-I-V-II-I-V. La canción parte en un la, que es el tercer grado de fa. Luego, la melodía se desarrolla por grados conjuntos e indica que la canción se mueve dentro de una secuencia melódica del modo lidio, considerando además que en la introducción se ejecuta un trino con las notas la y si natural, cuestión que refuerza la idea modal del fa lidio, donde la nota la se percibe como una nota de reposo produciéndose una disonancia de cuarta aumentada entre la fundamental fa y el si natural.

La métrica de la canción está en 6/8, y comienza como una danza lenta e íntima para ir cobrando cada vez mayor ímpetu en términos de agógica e instrumentación. Se logra así a través del desarrollo de la canción un verdadero clímax interpretativo.

Acerca del origen de la canción: “nadie sabe, nadie sabrá, ni nadie va a saber jamás por qué la hizo y a quién la dedicó, es un absoluto misterio”, comentó Mario Mutis (Do-Remix 2012).

En este sentido, en *Mira niña* la “persona musical” de Alquinta aparece dibujada en dos niveles: como *performer* que encarna el intérprete inconfundible de Los Jaivas, y como “persona” (Moore 2012: 180) dotado de una personalidad definida explorada por medio de un sonido vocal que transita de lo suave, íntimo y tierno, a lo fuerte, expansivo y emotivo, en un juego de ambigüedad performativa entre las *personas* reales y creadas en la canción.

La idea de no saber a quién en particular estaba dirigida la canción, según Eduardo Parra, “era una comprensión tácita, un acuerdo tácito” (Do-Remix 2012). No preguntar ni querer saber acerca del origen de la canción ni su destinataria, hace que la canción se perpetúe en ese total misterio. Esta idea misteriosa acerca del personaje en el que gira en torno *Mira niña* la convierte en una canción mítica y al mismo tiempo permite que se construyan diferentes modos de significación.

En cuanto a la voz como dimensión corporal y material (Barthes 1986 [1972]), es quizás el recurso más auténtico y personal que se destaca en esta canción, si pensamos que “la voz identifica algo, generalmente, pero no siempre, diferente a otros instrumentos. En la música popular, lidera, y en ese liderazgo, establece significado y la importancia de la música por la audiencia”<sup>15</sup> (Fairchild y Marshall 2019: 3).

La voz de Eduardo Alquinta es significada como única y personal en esta canción. Su recorrido melódico por grados conjuntos evoca simpleza y esta característica vocal dialoga con el contenido temático basado en un tipo de amor ingenuo y tierno, como comentan los músicos Pascuala Ilabaca y Silvio Paredes (Do-Remix 2012).

La expresión “mira” implica un gesto de comunicación que sitúa a los ojos y la vista en un plano superior de conocimiento, entendiendo que “el vocabulario visual ordena los modos de pensar” (Le Breton 2010: 57). Por medio de la expresión “mira niña”, la “persona” (Moore 2012: 180-181) de Alquinta pretende llamar la atención de su interlocutora

<sup>15</sup> *The voice does identify something, usually but not always different from other instruments. In popular music, it leads, and, in that leadership, it establishes the meaning and significance of the music for the audience.* La traducción es nuestra.

para enfatizar que lo que pretende decirle es importante, usando para este propósito un sonido vocal suave y cautivante.

Según Pascuala Ilabaca, “Te voy a llevar a ver la luna” es una frase de adolescente, “el texto de esa canción es parte del lenguaje romántico de todos los hombres” (Do-Remix 2012). Ese lenguaje romántico de todos los hombres que señala la cantautora, en torno a llevar a alguien a ver la luna, resulta ser una frase cliché, habitualmente empleada según las construcciones afectivas heteronormativas. En este sentido, la invitación a ir a ver la luna está asociada a un imaginario romántico presente en el lenguaje cotidiano cuando se intenta conquistar a alguien, pero también es un tópico recurrente en diferentes expresiones artísticas<sup>16</sup> ambas acepciones se comportan de forma dialogante. Por un lado, existen las representaciones románticas usadas en el arte, y por otro, vemos su efecto de significación a nivel colectivo y viceversa.

Como otro tópico en este análisis, Ilabaca valora la idea de incluir en las canciones chilenas, y en esta en particular, la manera coloquial en que la voz de Alquinta aborda el texto lírico, sobre todo en los coros (Do-Remix 2012). Por ejemplo, la frase “Florecerá tu pelito” podría evocar ternura mediante la unión entre el uso del diminutivo de esta parte corporal convertida culturalmente en imagen o signo de la belleza femenina, significada como “la fertilidad, la seducción, la creatividad y la gracia” (Martin 2011: 346) y su enunciación vocal, en una nueva repetición de la frase musical ascendente y prolongada en la segunda sílaba de “Tu pe-li—to”, que contrasta con la voz potente de Alquinta.

Luego, hacia el final de la canción en las frases “Tu pelito y tus ojos de miel / La ternura tendrá para ti, para ti”, por un lado, se refuerza la idea de hacer aparecer en la canción la identidad de la persona aludida por medio del rostro de la niña, con la enunciación acerca del espacio facial del “pelito” y los “ojos de miel”, cuando “a través de la mirada se considera el rostro del otro, y con ello, simbólicamente su sentimiento de identidad. En el tratamiento social de los sujetos que interactúan, la mirada del otro sobre sí se encuentra cargada de significado” (Le Breton 2010: 59).

Asimismo, como hemos señalado, el uso de diminutivos tanto para referirse a la sujeto lírica de la canción como la enunciación afectiva desde su cuerpo, que cumple “una función de las representaciones de la persona” (Le Breton 2018: 38), en este caso, de la “niña”, supone la idea de un amor que se piensa desde el afecto tierno.

Esta significación de la expresión heteroafectiva tierna en la canción quizás es la más común, sin embargo, “Mira niña” también se significa como una canción de afecto tierno/maternal/paternal, como sostiene la cantante y actriz Ema Pinto: “Yo hacía dormir a mis primos con *Mira niña* [...] hasta el día de hoy lo hago con mi hija, le canto [...] con esta canción tengo relación con la familia, con el ser mamá, con los afectos” (Do-Remix 2012). Al mismo tiempo que *Mira niña* es comprendida como una canción tierna amorosa, comparte una raíz afectiva de la relación filial materna/paterna, y en este sentido restringe el sentido consciente de una reminiscencia al afecto erótico/sexual.

<sup>16</sup> La luna es significada como el símbolo de las y los enamorados, presente en múltiples expresiones artísticas, ya sea como metáfora, relato, signo, mito, entre otros. Por ejemplo, en el sexteto de cuerdas *Verklärte Nacht* [*La noche transfigurada*] (1889) de Arnold Schönberg, basada en el poema de Richard Dehmel, la luna es fundamental como astro que *perfora* la escena para describir lo que ocurre entre dos enamorados. La película de Roman Polanski, *Bitter Moon* (1992) [*Luna de hiel*], basada en la novela *Lunes de fiel* de Pascal Brukenner, narra cómo es que se produce una transformación que va del amor al odio en una relación de pareja. En este sentido, lo que parte como una luna de miel se convierte en un verdadero infierno pasional. Otro ejemplo es la canción *Era* (2002) del trovador cubano Santiago Feliú, que aborda el desamor cuando, en la sección B de la canción, el texto lírico asevera que: “Murió la luna de los enamorados / Convencidos de solos muertos no estarán”.

#### 4. TERNURA INFANTIL EN *CARMEN (LA DE LA LUZ)* DE EDUARDO GATTI

Cuando se expresa la ternura infantil se evoca a un imaginario que se podría generar desde la propia infancia, la infancia de un hijo, o en última instancia de un personaje creado particularmente para la canción que invita a revivir ese estado de infancia, como la canción *Luchín* (1972) de Víctor Jara, o *Zapatitos floreados* (1986) de Juan Pablo Orrego, interpretada por Eduardo Gatti.

Desde los códigos masculinos según el modelo patriarcal, al mismo tiempo en que se promueve la lógica de la racionalidad, se plantea una distancia con la infancia. Esta se considera una etapa vinculada con lo femenino, debido a que las labores de crianza –por una cuestión de asignación cultural de roles– ha sido históricamente realizada por las mujeres, pues, “al recaer en la mujer la construcción afectiva de la familia, prácticamente se libera al hombre de las etapas iniciales del desarrollo de los niños” (Montesinos 2002: 24). También la infancia ha sido considerada como una etapa básica del ser humano, siendo habitualmente desvalorizada, ya sea por acción u omisión.

A pesar de que uno de los aportes fundamentales de Freud (1997 [1923]; 1997 [1924]; 2011 [1905]) fue la resignificación de la infancia, hasta hoy se sigue un modelo de relación con énfasis en la adultez. Para la tradición del psicoanálisis ha sido fundamental la valoración de la infancia como el momento, quizás, más importante del ser humano en la configuración de su estructura psíquica, debido a la multiplicidad de fenómenos psicobiológicos que ocurren durante esta etapa, cuyo alcance “se fundamenta en la existencia de procesos inconscientes [...] de la sexualidad infantil y en el análisis de la transferencia” (Monedero 1985: 17). Estos aportes también han estado presentes desde una ventana de los feminismos para explicar de forma crítica la relación entre psicoanálisis, infancia y género (Mitchell 1982 [1974]; Meler 2017; Tubert 1997).

El acto de situar la infancia como un espacio de referencia para la enunciación afectiva tierna masculina en las canciones analizadas resulta coherente con la perspectiva psicoanalítica que, por una parte, explica los procesos inconscientes de la creación artística (Freud 1987 [1930]), y por otra, explica la represión afectiva masculina, que desde la tradición psicoanalítica implica una premisa primordial que intenta borrar todo vestigio femenino en lo masculino. El fenómeno que da cuenta de que no existe diferenciación del género binario producto de la relación con la madre, es denominado como *protofeminidad masculina*<sup>17</sup> y en este sentido se considera que “la primera obligación de un hombre es la de no ser una mujer” (Badinter 1993: 70).

El distanciamiento con lo femenino es la base para fortalecer la masculinidad sobre todo durante la adolescencia, pero es bueno aclarar que se intenta fortalecer la masculinidad heterosexual, pues: “tras haberse diferenciado de la madre (no soy su bebé) y del sexo femenino (no soy una niña), el muchacho debe demostrar que no es un homosexual”, es decir, “debe *tener* una mujer para no *ser* una mujer” (Badinter 1993: 123). Otra hipótesis de esta distancia culturalmente buscada entre lo masculino y lo femenino es la que plantea Hérietier (2007), cuando sostiene que: “las mujeres han sido apartadas del mundo de los hombres porque había que apropiarse de su fecundidad [...] a esto se agrega, desde el punto de vista psicoanalítico, el rechazo del hombre hacia su parte femenina, lo que acentúa la voluntad de separación” (Hérietier 2007: 55). En este sentido, sostenemos que el hombre vuelve a reencontrarse con esos rasgos de *protofeminidad* dejados de lado tras el fortalecimiento de su identidad masculina en la adolescencia, cuando se convierte en padre y cuando expresa su afectividad tierna por medio del lenguaje artístico.

<sup>17</sup> Es un concepto de Robert Stoller, explicado por Badinter (1993).

La canción *Carmen* (*La de la luz*), es la cuarta canción del disco *La loba* (1987) que, a su vez, corresponde al cuarto trabajo discográfico solista de Eduardo Gatti, en el que se advierte un sonido de solidez musical y sello autoral<sup>18</sup>. Este sello autoral se encuentra marcado por un estilo particular en el canto que se proyecta en una voz sin pretensiones interpretativas, auténtica y honesta, como lo es también su ejecución virtuosa en la guitarra, interpretando estilos de rock, blues y complejas guitarras con aire clásico, debido a su formación musical académica.

Además de mencionar las dos características obligadas cuando se habla de Eduardo Gatti, su virtuosismo con la guitarra y su trabajo lírico de simpleza engañosa, como lo describen Pancani y Canales (1999), Gatti es un cantautor que suele explorar imaginarios de la afectividad tierna, en términos genéricos en sus canciones o interpretaciones. Así es como encontramos varias canciones donde aparece el tópico de la ternura infantil, por ejemplo, en *Carmen* (*La de la luz*) (1987), *Zapatitos floreados* (1986, de Juan Pablo Orrego); *Palabras a Carlita* (2002); o el tópico de la ternura amorosa en *Sueño azul* (1986), *Dile a ella* (1993, canción recopilada de la tradición galesa), *Naomi* (1985) o *As de copas* (1993).

*Carmen* (*La de la luz*) es una canción con métrica de 4/4, en la tonalidad de mi mayor, con arreglo de Alejandro Lyon. En su texto lírico evoca un tipo de ternura infantil que se enuncia desde un plano metafórico de ambigüedad, el que podría estar asociado a la muerte de un infante.

En la canción se observan dos niveles vocales, uno tiene que ver con la materialidad vocal de Gatti, y el otro con la distinción acerca de cómo Gatti adopta más de una voz a lo largo de la canción, construyendo más de un personaje (Auslander 2006), según veremos más adelante.

La canción tiene una estructura de: A-A'-B-[Interludio guitarra]-C-C'-A"-[Interludio teclado]-B'-[Interludio guitarra]-C-C'-C"-C''' [Coda/reiteración interludio teclado].

En la sección A y A', la secuencia armónica I-IV-I-V7, sostiene la melodía vocal de Gatti, con el siguiente texto: "Cunitas de barro existencia feliz / Cremita es la luz muy suave / Guagüita chiquita salida del sol en abril / La luz, el dolor, un poquito de miedo / Por sentir que no es todo tan fácil / Sentirte en la prueba más grande que Dios te dio al fin". La línea melódica se inicia con un intervalo de sexta mayor ascendente, inaugurando la canción con una voz susurrante que se mueve mayoritariamente por grados conjuntos, recurso propio de las canciones de cuna (ver Figura 2).

<sup>18</sup> Sello que, por cierto, venía siendo trabajado desde que inició su carrera como solista después de la separación de Los Blops en 1981, en sus producciones previas *Eduardo Gatti I* (1982, sello SYS), posteriormente en *Eduardo Gatti II* (1982, sello RCA, pero en realidad es parte del catálogo del sello SONY BMG) y en 1986, en su álbum doble compilatorio *Esencialmente así no más* (1986, BMG). Son los trabajos previos a *La loba*.

## Carmen (La de la Luz)

Eduardo Gatti

♩ = 120

**A**  
E

Cu - ni - tas de ba - rro e - xis - ten - cia fe - liz cre - mi - tas la luz muy

sua - ve gua - gui - ta chi - qui - ta sa - li - da del sol en a - bril

La luz, el do - lor, un po - qui - to de mie - do por sen - tir que nos - to - do tan fá -

- cil sen - tir - te en la prue - ba más gran - de que Dios te dio al fin...

Figura 2. *Carmen (La de la luz)* cc. 1-16.

El uso de diminutivos es frecuente en esta canción –y también lo es en términos generales en las canciones de Gatti<sup>19</sup>-. En *Carmen (La de la luz)*, el uso de diminutivos se puede traducir como un recurso lírico de enunciación afectiva de carácter tierno, el que habitualmente se relaciona con la infancia cuando es usado en la vida cotidiana, pero también cuando ha sido utilizado en la literatura o la música, por ejemplo, por Gabriela Mistral en el poema *Piececitos de niño* o por Víctor Jara en su canción *Luchín* (1972).

La evocación corporal es una característica importante cuando se remite a la enunciación afectiva en la canción analizada. Por una parte, Le Breton (2018) enfatiza que: “En la actualidad el cuerpo se percibe a menudo como un arcaísmo, como la indigna reliquia de una condición humana en la era de poshumanidad” (Le Breton 2018: 134). Y por otra, advierte que “no podemos interpretar correctamente los ritos que usan excrementos, leche materna, saliva, etc., si ignoramos que el cuerpo es un símbolo de la sociedad” (Le Breton 2018: 104)<sup>20</sup>. Considerando estas perspectivas que resaltan la noción del cuerpo como

<sup>19</sup> Por ejemplo, en la canción *Sueño azul* (1983), la expresión “Veo un gatito azul jugueteando con los astros” es usada para narrar un ideario amoroso tierno. En la canción *Aguamarina* (1982): “Soles y espirales el primer día del mundo/Pescaditos chiquitos, pescaditos inmensos [...] Caracolito sube, espiral de luna brilla en tu mejilla hermosa [...] Así, los gusanitos [...] De una placenta inmensa de estrellas y angelitos” son metáforas que remiten a un imaginario ecológico con énfasis en la reencarnación. En la canción *Naomi* (1982), en las frases: “Perlita azul, la vía láctea/Tu vientre que palpita [...] Hermana, amiga corazoncito, latiendo en la distancia” se relata la afectividad hacia una mujer. En la canción *Ramita de sauce* (1983), la “ramita” es el símbolo de unión que evoca el amor de pareja, el que es descrito de forma tierna, aun cuando se alude a un plano corporal y pasional: “Y el olor de tu cuerpo llegó a ser el mío / Como una flor que suelta su aroma / Que brota del fondo de la tierra misma / Buscando el amor en un cielo estrellado / Y soñé con el día, me subí a una micro / Llovía un poquito, cristales mojados [...]”.

<sup>20</sup> Es importante destacar que, en materia de lactancia materna, recién en 2007 la Ley 20.166 otorgó el derecho a las madres a amamantar a sus hijas e hijos aun cuando no exista sala cuna. Ver en:



un símbolo desde el que es posible encontrar múltiples significados a nivel individual y colectivo, y que en la actualidad está teniendo resonancia en la academia, Eduardo Gatti en su canción *Carmen (La de la luz)*, ya en 1987, abordó el momento de la lactancia con delicadeza y total naturalidad.

En la sección B, la melodía se inicia con un intervalo de octava que funciona como un gesto sonoro amplio y acogedor en la frase: “La mama de leche te canta en la boca / Chupando el azul de la noche / Palpitan estrellas en tu corazón / Y la vida se siente abrazada, por tu piel, tu penita”. La evocación corpóreo/maternal descrita en la voz narrativa de Gatti, pone el foco en el cuerpo como agente activo al momento de la lactancia; momento íntimo de placer, de cuidado y reciprocidad afectiva mediante una entrega materno-filial total, que asegura y brinda seguridad y contención al lactante.

La narración armónica en esta sección transcurre a base de dos acordes menores seguidos al iniciar las dos primeras frases: si menor y fa sostenido menor. Estos dos acordes no pertenecen a la tonalidad de mi mayor, por tanto se produce un paso transitorio al IV grado (la mayor). Respecto de la tonalidad transitoria, estos acordes corresponden a un II y VI grado. En este caso, el paso transitorio ocurre sin cadencia en la mayor, utilizando una semicadencia en la dominante del tono transitorio (mi mayor) y luego, al final de la frase B, vuelve a mi mayor mediante el acorde de dominante séptima. Se podría decir que los acordes menores que inician la sección transitoria referida tiñen la canción de melancolía, de acuerdo con cómo ha sido significada tradicionalmente en la música la dualidad afectiva tristeza o melancolía y alegría o felicidad por medio del modo menor y mayor respectivamente, como vemos que ocurre hacia el final de la frase, que termina con la secuencia mayor: I-V7-IV: “Y la vida se siente abrazada, por tu piel, tu penita” (ver Figura 3).

17 B Bm F#m D  
La ma-ma de le-che te can - ta en la bo - ca chu - pan - do el a - zul de la no -

21 E Bm F#m D  
- che pal - pi - tan es - tre - llas en tu \_\_\_\_ co - ra - zón y la vi - da se sien - te a - bra za -

25 E B7 A  
- da por tu piel, tu pe - ni - ta.

Figura 3. *Carmen (La de la luz)* cc. 17-27.

<https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=258270> [acceso: 23 de agosto de 2021]. Posteriormente, en 2019 la Ley 21.155 estableció medidas de protección a la lactancia materna y su ejercicio. Ver en: <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=1131064> [acceso: 23 de agosto de 2021]. Se reguló, por ejemplo, la libertad de amamantar en lugares públicos, y se incorporó al Código del Trabajo como un principio que protege los actos discriminatorios en el lugar de trabajo, entre los que está la no discriminación por lactancia materna. Ver en: <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=207436> [acceso: 23 de agosto de 2021].

Es importante destacar el trabajo de interpretación musical del grupo infantil Mazapán en el álbum *La lobay* y su participación con voces femeninas<sup>21</sup>. Esta colaboración musical podría ser leída como un correlato sonoro acerca de lo infantil, lo tierno, tanto en la interpretación musical como en la expresividad vocal femenina que aparece para realizar de forma sutil afectos y sensaciones como la calidez, la dulzura y la ternura<sup>22</sup>. Esto ocurre en el texto de la sección B': "Tu hermosa princesa de oro y de barro / Se mece en el aire del norte / Tu príncipe azul se convierte en las aguas / El Pacífico, el mar, todo el sur / Ay niña, ay niño" [Si m - Fa# m - Re M - Mi M - Si m - Fa# m - Re M - Mi M - Si 7 - La M]. La frase "Ay niña, ay niño" es repetida por la suave voz de Verónica Prieto, integrante de Mazapán. Voz que reaparece hacia al final de la canción en la sección C, enunciando un sonido vocal musitado junto con Gatti.

La voz de Gatti en la sección C, que corresponde a lo que se podría considerar el estribillo en la canción, es ahora la voz de la "guagüita chiquita" que dice: "Mamita y extraños arregla sabanitas, déjenme crecer como una fiestita / Hermanos y hermanitas todos los que sufren, aman con sus ojos azules o negros". La sección se inicia con una parte introductoria con la guitarra sola en estilo *blues*, que contrasta con un ambiente sonoro suave y delicado que logra con el metalófono, las campanas y el *chime*, evocando un instante de recogimiento a raíz del relato de lo que podría ser un funeral infantil (ver Figura 4).

C

55  $\text{A}$   $\text{G}\sharp\text{m}/\text{D}\sharp$   $\text{C}\sharp\text{m}$   $\text{A}$   $\text{E}$   
ñi - to. Gua - gui - ta y ex - tra - ños a - rre - gla sa - ba - ni - tas,

59  $\text{G}\sharp\text{m}/\text{D}\sharp$   $\text{C}\sharp\text{m}$   $\text{A}$   $\text{E}$   $\text{G}\sharp\text{m}/\text{D}\sharp$   $\text{C}\sharp\text{m}$   
dé - jen - me cre - cer co - mo u - na fies - ti - ta. Her - ma - nos y her - ma - ni - tas

62  $\text{A}$   $\text{E}$   $\text{G}\sharp\text{m}/\text{D}\sharp$   $\text{C}\sharp\text{m}$   $\text{A}$   $\text{E}$   $\text{G}\sharp\text{m}/\text{D}\sharp$   $\text{C}\sharp\text{m}$   
to - dos los que su - fren a - man con sus o - jos a - zu - les o ne - gros. Gua - gui - ta chi - qui - ta la

66  $\text{A}$   $\text{E}$   $\text{G}\sharp\text{m}/\text{D}\sharp$   $\text{C}\sharp\text{m}$   $\text{A}$   $\text{E}$   $\text{G}\sharp\text{m}/\text{D}\sharp$   $\text{C}\sharp\text{m}$   
luz y el do - lor. La ma - ma de le - che la lu - ña ha re - ga - do. Cu - ni - tas de ba - rro la

70  $\text{A}$   $\text{E}$   $\text{G}\sharp\text{m}/\text{D}\sharp$   $\text{C}\sharp\text{m}$   $\text{A}$   $\text{E}$   
se sien - te a - bra - za - do a c - sa vie - ja a - mo - ro - sa.

Figura 4. *Carmen (La de la luz)* cc. 55-72.

<sup>21</sup> Resulta interesante la dupla vocal formada por Eduardo Gatti y Cecilia Echenique, ya que existe un especial trabajo colaborativo en varias canciones donde se remite a la representación de un concepto masculino/femenino que se logra a partir de la *performance* vocal y el texto lírico, por ejemplo, en el estribillo de las canciones *Aguamarina* y *Naomi* del álbum *Eduardo Gatti* (1982); en *Océano* del álbum *Gatti II* (1982); y en *Vuelo nocturno* del álbum *La loba* (1987). En este mismo sentido, es interesante también la colaboración de la voz de Soledad Guerrero en los álbumes *Temprano en el cielo* (1993) y *Numina* (2002) de Gatti.

<sup>22</sup> Un estudio acerca de otras expresiones emotivas y afectivas en la música del grupo Mazapán se puede encontrar en el trabajo de Poveda (2022). En este, los afectos y emociones infantiles son abordados de una forma crítica, poniendo en tensión las nociones hegemónicas y adultocéntricas que se han construido en torno a estas categorías.

La voz suave y susurrante de Eduardo Gatti es una característica propia de su *performance* vocal. El texto en su enunciación afectiva es expresado con el sonido de un timbre cálido y dulce. La honestidad vocal se advierte en el modo de usar la voz al cantar como si estuviera hablando, con acento chileno. Un ejemplo de esto es cuando aspira las eses, siendo ambas características una buena síntesis de un uso vocal único y personal. Se puede decir que no solo en la canción que aquí se analiza se encuentran estas características, sino que es una forma de expresión vocal que escoge además en un modo de cantar-hablar, como notamos que ocurre en canciones como *Leños* (1987) y *Sutiles coronas* (1987), ambas del disco *La loba*.

A partir de la forma de enfrentar la enunciación afectiva en el canto, se puede analizar la *performance* vocal de Gatti desde dos categorías que Frith (1998) distingue como *autoridad* y *autenticidad*. Ambas se relacionan con el sentido sonoro-musical que despliegan; por una parte, la voz de Gatti pasó a ser una autoridad en la música chilena al configurarse como un cantautor que inauguró una manera de cantar. Consiste en hacerlo como si hablara, aspirando las eses, un modo que luego fue usado por cantautores como Nano Stern en la canción *Necesito una canción* (2007), Manuel García en la canción *Los colores* (2008) o Nicole Bunout en la canción *Antes que después* (2016). Por otra parte, dicha autoridad se reafirma en esa característica particular del uso de su voz, al aspirar las eses, siendo este un gesto de autenticidad significado como símbolo de un cantar/hablar chileno.

Desde las nociones patriarcales acerca de cómo se comprende el orden de las cosas y los efectos epistemológicos que inciden en cómo se intenta explicar y comprender la realidad, surge la dicotomía naturaleza/cultura. Lo femenino representaría a la naturaleza y lo masculino a la cultura, idea que ha sido criticada por los feminismos (Valcárcel 1994) –y específicamente por el ecofeminismo– como categoría para designar lo femenino y masculino (Puleo 2000; Molina 2000). Así también los estudios de las masculinidades se han sumado al alcance que ha aportado la crítica feminista en torno a esta dualidad para comprender y explicar la trascendencia del “círculo patriarcal”, en función de un orden que opera “dentro del patriarcado” y donde “cada sexo encuentra su destino” (Jablonka 2020: 78).

Por su parte, Ahmed (2004) sostiene que “las emociones están asociadas a las mujeres, que se representan como más *cercanas* a la naturaleza, gobernada por el apetito, y menos capaz de trascender el cuerpo a través del pensamiento, la voluntad y el juicio<sup>23</sup>” (Ahmed 2004: 3).

Concebir la cultura como masculina y la naturaleza como femenina fue por mucho tiempo ubicar conceptualmente en el “lugar correcto” o, en otras palabras, ubicar en el lugar heteronormado ambos conceptos, desde una noción binaria de género. Bajo esta lógica, la forma tradicional de significar la naturaleza como femenina situaría el gesto expresivo y creativo de Eduardo Gatti en la canción *Carmen* (*La de la luz*) en un lugar significado culturalmente como femenino, dislocando el sentido de lo femenino/masculino binario y por consiguiente encarnando una masculinidad no hegemónica. Al parecer, no solo es importante la reflexión acerca de cómo se sitúa culturalmente a las y los sujetos en un lugar femenino o masculino, sino lo que significa ese gesto y qué *performa* esa categoría, entendida como dicotómica en función del género, para dar paso a una comprensión “multidimensional en lugar de dual<sup>24</sup>” (De Boise 2015: 10) como se ha esbozado en el análisis de esta canción.

<sup>23</sup> *Emotions are associated with women, who are represented as ‘closer’ to nature, ruled by appetite, and less able to transcend the body through thought, will and judgment* (Ahmed 2004: 3). La traducción es nuestra.

<sup>24</sup> *It is important, therefore, think of gender as multidimensional rather than double, psychological predisposition towards masculinity or femininity* (De Boise 2015: 10). La traducción es nuestra.

## 5. TERNURA PATERNAL EN *EMERSON* DE ÓSCAR ANDRADE

Dentro del corpus de análisis respecto de la categoría afectiva de la *ternura paterna*, se descubrió que existen dos tipos de canciones. Por un lado, canciones que habitualmente están basadas en la propia experiencia de la paternidad, siendo creadas especialmente a los hijos e hijas. Y por otro lado, canciones dedicadas también a los hijos, pero que además son canciones de cuna. La diferencia está en la temática y en cómo se abordan estilísticamente ambos tipos de canciones.

La canción de cuna está dedicada a infantes y sus características musicales (melodías simples, habitualmente por grados conjuntos, en tempo lento) demuestran que se trata de un género propio de la música docta, como vimos antes, que por supuesto también existe en las músicas populares<sup>25</sup> y tradicionales, como veremos más adelante. Además de ser un género, por su transversalidad y recurrencia en las diferentes músicas puede ser considerado también un tópico.

Por su parte, las canciones dedicadas a los propios hijos –y de acuerdo con el corpus de análisis– pueden ser creadas en cualquier estilo y están dedicadas a ellos sin límite de edad. Por ejemplo, la canción *Hablo de Pablo* (1999) de Fernando Ubierno, está dedicada a su hijo pequeño, mientras que la canción *Ellas* (2016) de Alejandro Lazo está dedicada a sus hijas cuando son adultas, cuestión excepcional dentro del corpus categorizado.

Se destaca que en la tradición del canto popular en América Latina hay canciones de cuna que han sido interpretadas por hombres teniendo en cuenta múltiples posibilidades de asumir la categoría de *persona*, como la canción *Duerme negrito*, tradicional de Venezuela, interpretada por Atahualpa Yupanqui (1951) con versiones múltiples de Víctor Jara, Daniel Viglietti, Alfredo Zitarrosa, Ángel Parra, entre otros. A partir de esta tradición, vemos que músicos y cantautores en América Latina han creado nuevas canciones populares con temáticas paternas y canciones de cuna, como *Drume negrita* (1942) del cubano Eliseo Grenet, grabada y popularizada por Ignacio Villa; así también *Canción de cuna para un niño vago* (1967), de Víctor Jara, o *Canción para Javiera* (1968), que Ángel Parra le dedicó a su hija; y *Canción para Angélico* (1968), dedicada a su hijo<sup>26</sup>, ambas canciones de cuna.

Es interesante comentar en estos casos el estatus del concepto de “persona” como categoría de análisis (Moore 2012: 179-214). Según el autor, es posible considerar diferentes opciones performáticas o niveles de manifestación de la persona musical en la música popular. Por ejemplo, la persona que parece realista *versus* la que parece ficticia en la interpretación; si los relatos descritos en las canciones son reales o ficticios y, en tercer lugar, si el intérprete está involucrado en la situación descrita (Moore 2012). Estas posibilidades permiten distinguir, por ejemplo, cuál es la relación entre la experiencia de la paternidad real *versus* la representación afectiva y su relación con el género vivido o revivido en la voz de los intérpretes en las canciones.

El canto hacia los niños o niñas es un gesto afectivo que ha sido significado como más propiamente femenino, sobre todo las canciones de cuna o *lullaby*, sin embargo, la evidencia de la existencia de estas canciones populares o tradicionales hacia los niños, ya sea creadas

<sup>25</sup> Solo por mencionar algunos ejemplos, en la música popular anglosajona tenemos el caso de la canción *Lullaby* de la banda británica The Cure, compuesta por su líder y vocalista Robert Smith, lanzada como sencillo del disco *Disintegration* (1989) que, al parecer, fue concebida como una reminiscencia a un pasado difícil por el consumo de drogas. Otro caso es la canción *Lullaby (Goodnight My Angel)* del cantante y compositor Billy Joel, sencillo del disco *River of Dreams* (1993) y dedicada a su hija.

<sup>26</sup> Estas canciones se encuentran en el disco *Al mundo-niño le canto* (1968), de la compañía discográfica nacional Arena, ex-Demon. Se trata de un interesante trabajo dedicado a temáticas exclusivamente infantiles.

o interpretadas por hombres –junto con el universo semiótico en que se experimenta la categoría *persona*– desde la tradición de forma continua, permite considerar que se perfila un modo no tradicional de expresar el afecto masculino desde la música. Estos gestos afectivos masculinos, ya sean experimentados o interpretados, son interesantes de analizar desde las construcciones de masculinidad no tradicionales y tradicionales, toda vez que como sociedad hemos heredado “una serie de estereotipos contraproducentes para la relaciones familiares”, por ejemplo, que “la imagen paterna” es “proyectada como una autoridad [...] distante de los otros, tanto de los hijos como de la esposa”<sup>27</sup> (Montesinos 2002: 224).

Del cantautor Óscar Andrade es la canción *Emerson*, que pertenece a su primer trabajo discográfico titulado *Tiempo* (1981). En términos estilísticos y especialmente por el uso de la guitarra, la canción es comparada con el grupo británico Emerson, Lake & Palmer, cuando se aprecia “un sonido nada extraño para la época, pero sí para el circuito de peñas y cafés universitarios” (García 2021). Esta aseveración hace referencia a que la principal característica sonora del Canto Nuevo era el folclor latinoamericano, manteniendo de algún modo la tradición de la Nueva Canción Chilena, como se advierte en las creaciones de grupos musicales y músicos como Nano Acevedo, Aquelarre, Ortiga, el Grupo Abril o Santiago del Nuevo Extremo.

Otros músicos, que si bien estaban vigentes en el mismo momento en que se desarrolló el Canto Nuevo, se desmarcaron de esa estética y cultivaron un sonido más acercado a la canción popular y la balada, distinguiéndose por el uso de la batería, el bajo eléctrico y la guitarra, como fue el caso de Fernando Ubierno, Gervasio u Óscar Andrade, a quienes se le ha llamado “los desmarcados. Infiltrados en la televisión” (García 2013: 327). No solo por su estética desde una perspectiva popular –y específicamente la canción *Emerson* vinculada sonoramente con el “rock sinfónico extranjero” como la “principal fuente de inspiración” (García 2013: 348)–, sino porque este grupo de músicos cultivó un tipo de canción social velada, no explícita, quedando en una situación de desidentificación estilística frente a la estética musical del Canto Nuevo. Se produce aquí una referencia musical con énfasis semiótico, cuando la autora intenta explicar el sonido de una canción con otra canción (Moore 2012).

Resulta coherente entonces esta referencia musical anglo de Andrade en *Emerson*, como señala otro autor: “tan admirador de esta banda era Andrade, que no es difícil adivinar de dónde provino el nombre de su primer hijo, para quien compuso una canción que también es parte de *Tiempo*” (Leyton 2008).

Destacamos la importancia que tiene el uso del concepto de paternidad en los idearios simbólicos presentes en las manifestaciones artísticas, como lo son las canciones populares. Basándonos en la tradición del psicoanálisis para la comprensión de la figura del padre, es pertinente plantear las siguientes consideraciones: que “la paternidad es una construcción cultural, por lo que tiene un carácter histórico [...]”, que “la paternidad no se puede comprender si no es en su articulación con la maternidad” [...], y por último, que “las representaciones de la paternidad –y del parentesco–, a su vez, no se pueden entender si no se las sitúa en el universo simbólico de la cultura de la que forman parte” (Tubert 1997: 9).

Desde una visión de la paternidad comprendida como tradicional en nuestra cultura, “se hace posible explicar cómo en tiempos pasados el hombre pareciera iniciar su paternidad en el momento del nacimiento de los hijos” (Montesinos 2002: 224). En este sentido la relación entre la construcción de la paternidad y el nacimiento de los hijos e hijas es

<sup>27</sup> La perspectiva del autor acerca de la familia claramente está enfocada desde una visión heteronormada, cuestión que no se presenta de forma crítica en el texto, sin embargo, la idea acerca de cómo se construye un tipo de paternidad tradicional, ya sea desde un modelo de familia heterosexual, homosexual u otra, es lo que rescatamos en este análisis.

fundamental para explicar el gesto de *performatividad afectiva*, manifestada cuando los padres crean canciones específicamente a sus hijos recién nacidos. En este caso la creación musical hacia un hijo o hija pasa a ser un acto performativo que surge como una respuesta filial afectiva, encontrándose el “intérprete”, la “persona” y el “protagonista” (Moore 2012: 181).

Pero la canción creada por un padre a su hijo<sup>28</sup> no es solo fruto de una muestra afectiva, sino que se relaciona con la integración y conformación de la estructura psíquica de la figura del padre y el hijo. El gesto artístico que ocurre al momento de la creación de la canción contribuye a lo que, desde la antropología y la tradición del psicoanálisis, se denomina “filiación o amor al padre” [...] “el amor al padre es el elemento central de la filiación”, donde “filiar no es solo cuidar a un niño sino darle estatuto de hijo” (Lutereau 2020: 156). En este sentido, el tener un hijo no necesariamente dota a un hombre de su condición de padre, sino que lo hace el acto de reconocer y situar filialmente a ese niño o niña como su hijo.

Entendemos que el acto de filiación ocurre cuando la canción se transforma en una verdadera declaración de paternidad, la que no solo se enuncia y performa por medio de las diferentes posibilidades comunicativas que tiene la canción (lírica, sonora, vocal, discursiva), sino que permanece en el tiempo como una experiencia imborrable para ese hijo o hija, siendo literalmente imborrable debido a la naturaleza grabada de la canción popular.

La canción *Emerson* tiene métrica de 4/4 y está compuesta en la tonalidad de Sol Mayor. Su secuencia armónica es la siguiente: Sol Maj7 - Do Maj7 - Sol Maj7 - Do Maj7 - Sol Maj7 - Do Maj7 - La m - Re M - Sol Maj7 - Do Maj7 - Sol Maj7 - Do Maj7 - Sol Maj7 - Do Maj7 - La m - Re M - Do M - Re M - Mi m<sub>4</sub> - Si M - La m - Re M - Sol Maj7 - Do Maj7. La armonía se desarrolla a base de acordes de la tonalidad principal, con un paso transitorio no resuelto al sexto grado en el compás 10.

Su estructura es: [Introducción] Aa-B-Aa-B [parte vocal femenina y voz infantil]-C-B-Aa-BB-coda [parte vocal femenina y voz infantil]. En términos temáticos, la enunciación afectiva del texto lírico se divide en tres momentos que coinciden con la estructura de la canción. El primer momento [A a-B] está marcado por la voz de un padre que habla afectivamente a su hijo al comenzar su vida. Se trata de una voz que cumple el rol de un padre que aconseja y advierte a su hijo acerca de las dificultades que podría enfrentar en el futuro. En la voz lírica del padre se proyecta un gesto de separación e identificación individual que toma distancia con el hijo. En definitiva, deja claro que la vida del padre es distinta de la vida del hijo (ver Figura 5).

La línea melódica de la voz se mueve por intervalos de quinta y cuarta en los versos iniciales, para dar paso a notas por grados conjuntos hacia el final de las frases. La voz de Andrade es vibrada y potente; en la canción *Emerson* mantiene el *vibrato* como característica inherente a su timbre, pero con una variación en su intensidad, como un recurso que es parte de lo que podría ser una enunciación vocal tierna, íntima, mesurada en volumen y aspirada; hasta cierto punto, contenida.

El segundo momento [A' a' B'] habla del valor de la amistad de un amigo. La reflexión está marcada por la idea de cultivar los valores fraternales, honestos y leales en las relaciones entre amigos, cuando la voz lírica señala: “que el recibir y dar es bello / sin esperar pago al final / pues un amigo no es comercio / Y así podrás tener y disfrutar de una verdadera amistad”. Este consejo acerca de cómo lograr relaciones de amistad con amigos –que si bien

<sup>28</sup> Puede ser también a una hija, por supuesto teniendo en cuenta además las categorías no binarias, pero en este caso, el análisis se da en virtud de lo que la canción propone acerca de la relación padre e hijo.

Aa

Es-toy a - qui pa - ra a - yu - dar - te a co - men - zar tu pro - pia  
vi - da, sin na - da más que a - con - se - jar - te  
lo que ha pren - di - do de la mi - a. Ya - sí po - drás co -  
rrer sin tro - pe - zar por los ca - mi - nos que ven - drán.

Figura 5. *Emerson*, cc. 11-13.

el término “amigo” podría estar siendo usado de forma genérica— el lenguaje empleado demuestra de todas formas ese énfasis masculino que se reproduce desde la enunciación y que hoy es criticado por los feminismos. Si el consejo refiere a cultivar relaciones de amistad con otros hombres, esta advertencia cobraría sentido por cómo los hombres aprenden a relacionarse afectivamente con otros hombres. Según Fryes (1983):

Las personas que ellos [los hombres] admiran; respetan; adoran y veneran; honran; quienes ellos imitan, idolatran y con quienes cultivan vínculos más profundos; a quienes están dispuestos a enseñar y con quienes están dispuestos a aprender; aquellos cuyo respeto, admiración, reconocimiento, honra, reverencia y amor ellos desean: estos son, en su enorme mayoría, otros hombres (Fryes 1983: 135).

El refuerzo a través de estos mecanismos homoafectivos en la cultura heterosexual masculina valida dicho patrón de masculinidad, el que se podría ver afectado toda vez que este no se ajusta a las lógicas relacionales descritas, es decir, cuando “las masculinidades subordinadas e ilegítimas [no hegemónicas] sufren una dominación”, quedando demostrado que “el hombre en el poder es esclavo de su género” (Jablonka 2020: 250) al reproducir modelos de masculinidades desde la hegemonía.

Avanzando en el análisis, en el interludio aparece brevemente una voz infantil (que podría ser la voz que representa a Emerson, o la voz misma de Emerson, el hijo de Óscar Andrade) y una voz femenina que interviene de forma suave con una melodía ascendente a partir de la sílaba “Ah”, que queda suspendida, perdiéndose al final de la frase.

El tercer momento de la canción [C B], presenta una variación en la parte inicial de la melodía dialogando con el texto lírico, que presenta consejos para la formación de una conciencia moral: “Y al ir creciendo debes aprender a distinguir lo que es el mal y el bien”.

En el cuarto momento [A” a”-B”] la voz lírica del padre enfatiza en la acción performativa de la canción creada cuando expresa: “Y si a tu vida problemas llegan / y necesites de mi ayuda / recuerda que te hice esta canción / para que sea tu compañera”. Con esta

declaración de intención, la canción se transforma en una fuente de contención emocional a la que el hijo puede recurrir cuando sea necesario, pues encontrará enunciaciones afectivas tangibles hacia él en la voz del padre.

Es importante mencionar que la figura del padre transmite un ideario masculino basado en qué es ser un hombre de verdad, siguiendo la lógica afectiva y filial tradicional: “Y así podrás ser un hombre de verdad / Con un nido de amor y paz”. En esta definición de padre e hijo, destacamos, por una parte, que “la paternidad no es un acto solitario. Su principal propósito es unir las generaciones. Así un hombre es padre, cuando se resitúa respecto de su padre” (Lutereau 2020: 158). Y por otra parte, vemos que se reafirma la idea de que “la paternidad es una de las formas sociales mediante las cuales se expresa la identidad masculina”, por consiguiente “responde a patrones aprendidos que permite a los varones confirmar su pertenencia al género masculino” (Montesinos 2002: 172-173). En este sentido, la *enunciación afectiva* del padre basada en un tipo de *prescripción afectiva* refuerza la noción de masculinidad tradicional.

## 6. PALABRAS FINALES

Estar conscientes de los desafíos que el *giro afectivo* remueve y tensiona cuando se estudia la música, permite estar conscientes acerca de la apertura que ha ido teniendo la musicología como disciplina al abordar las músicas populares.

La expresión de los diferentes tipos de ternuras masculinas reflejadas en las canciones analizadas, de uno u otro modo, hacen aparecer la experiencia de la infancia, la paternidad y la maternidad como momentos o instancias desde donde se construye lo afectivo.

El análisis de las canciones nos llevó a abordar diferentes temáticas acerca del afecto tierno masculino. Una de ellas es el sonido de la ternura masculina. En este sentido, la reminiscencia sonora que encontramos para definir lo tierno en la música de estos músicos y cantautores proviene del imaginario musical docto de la canción de cuna –entendido como tópico e igualmente convertido en género–, por medio del uso de notas agudas en el piano, líneas melódicas por grados conjuntos y el uso de timbres instrumentales empleados en obras con temáticas infantiles. Así también el uso de la voz susurrada y suave es otra característica importante para lograr un sonido que evoca ternura.

Los gestos de ternura masculina en las canciones de algún modo rememoran ese estado de *protofeminidad masculina*, porque las enunciaciones afectivas de los cantautores y músicos se encuentran asociadas a imaginarios –ya sea vividos o recreados en personas y personajes– que se relacionan con la infancia o la maternidad en su condición de padres o parejas.

Los afectos masculinos tiernos, *amorosos*, *infantiles* y *paternales* resultan complejos de abordar como dimensiones de análisis, pues en las canciones aparecen como estados efímeros, poseen una amplia gradación afectiva, no son neutrales, no son absolutos y se manifiestan afectando espacios liminales del género masculino y femenino dibujado, en ciertas ocasiones, como una categoría amplia, no binaria; pero en otras, tales dimensiones dan cuenta de un comportamiento y asunción conceptual tradicional acerca del género y su relación con los afectos.

El género como categoría de análisis demuestra un modo de comportamiento en torno al afecto masculino que algunas veces dialoga con un concepto de *masculinidad tradicional* o *masculinidad hegemónica*, pero otras no. Este fenómeno evidencia diferentes grados de complejidad y se hace difícil establecer generalizaciones, pues intervienen aspectos que oscilan entre las construcciones colectivas y las experiencias individuales del género que operan desde ámbitos singulares hacia y desde las significaciones plurales respecto del género.



## FUENTES CONSULTADAS

## Bibliografía

AHMED, SARA

2004 *The Cultural Politics of Emotions*. Edinburgh: Edinburgh University Press.2010 "Happy Objects", *The Affect Theory Reader*. Melissa Gregg y Gregory Seigworth (editores). Durham: Duke University Press, pp. 29-51.2019 *La promesa de la felicidad: Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Buenos Aires: Caja Negra.

ARFUCH, LEONOR

2016 "El 'giro afectivo'. Emociones, subjetividad y política", *DeSignis*, 24, pp. 245-254.

AUSLANDER, PHILIP

2006 "Musical personae", *The Drama Review*, L/1, pp. 100-119.

BADINTER, ELIZABETH

1993 *XY La identidad masculina*, Madrid: Alianza Editorial.

BARKER, PAUL

2012 *Composición vocal. Una guía para compositores, cantantes y maestros*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica

BARTHES, ROLAND

1986 [1972] "El grano de la voz", *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, pp. 262-271.

BENVENISTE, EMILE

1970 "L' apperil formel de l' énonciation", *Langages*, 17, pp. 12-18. Disponible en: [https://www.persee.fr/doc/lgge\\_0458-726x\\_1970\\_num\\_5\\_17\\_2572](https://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1970_num_5_17_2572) [acceso: 9 de octubre de 2021].

BUBNOVA, TATIANA

2006 "Voz, sentido y diálogo en Bajtin", *Acta Poética*, XXVII/1, pp. 97-114.

BURIN, MABEL

2015 "Masculinidades y feminidades. Identidades laborales en crisis", *La crisis del patriarcado*. César Hazaki, et al. (compiladores) Buenos Aires: Topía Editorial, pp. 76-86.

BUTLER, JUDITH

2007 *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.

CONNELL, RAEWYN Y JAMES MESSERSCHMIDT

2005 "Hegemonic masculinity. Rethinking the concept", *Gender & Society*, XIX/6, pp. 829-859. DOI: 10.1177/0891243205278639

DAVINI, SILVIA

2007 *Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo: el caso de Buenos Aires a fines del siglo XX*. Bernal: Universidad de Quilmes.

DE BOISE, SAM

2012 "Masculinities, music, emotion and affect", Thesis for degree of Doctor in Philosophy, Department of Sociology and Social Policy, University of Leeds.

2015 *Man, Masculinity, Music and Emotions*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.

DEL SARTO, ANA

2012 "Los afectos en los estudios culturales latinoamericanos. Cuerpos y subjetividades en Ciudad Juárez", *Cuadernos de Literatura*, 32, pp. 41-68.

DEPETRIS, IRENE

2015 “Una comunidad de melancólicos: Cartografías afectivas en dos documentales de Raúl Ruiz y Patricio Guzmán”, *Amérique Latine Histoire et Mémorie. Les Cahiers*, 30, pp. 1-15. DOI: <https://doi.org/10.4000/alhim.5314>

DI GIORGI-FONSECA, LUZ

2017 “Performatividad y afectos”, *Cuestiones de Filosofía*, III/21, pp. 107-132. DOI: <https://doi.org/10.19053/01235095.v3.n21.2017.7711>

DOLAR, MLADEN

2007 *Una voz nada más*. Buenos Aires: Manantial.

ENERGICI, ALEJANDRA

2018 “Afectividad y subjetividad femenina: análisis de la gordura como código moral”, *Límite. Revista Interdisciplinaria de Filosofía y Psicología*, XIII/43, pp. 17-28. DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-50652018000300017>

FAIRCHILD, CHARLES Y DAVID MARSHALL

2019 “Music and Persona: An Introduction”, *Persona Studies*, V/1, pp. 1-16. DOI: <https://doi.org/10.21153/psj2019vol5no1art856>

FREUD, SIGMUND

1987[1930] *Psicoanálisis del arte*. Madrid: Alianza Editorial.

1997[1923] “Teorías sexuales de los niños”, *Los textos fundamentales del psicoanálisis*. Barcelona: Altaya, pp. 469-487.

1997[1924] “La organización genital infantil”, *Los textos fundamentales del psicoanálisis*. Barcelona: Altaya, pp. 487-493.

2011[1905] *Tres ensayos sobre la teoría sexual*. Barcelona: Brontes.

FRITH, SIMON

1998 *Performing rites: On the value of popular music*. Massachusetts: Harvard University Press.

FRYES, MARILYN

1983 *The Politics of Reality: Essays in Feminist Theory*. Nueva York: Crossing Press.

GALIMBERTI, UMBERTO

2002 “Ternura”, *Diccionario de psicología*. Buenos Aires: Siglo XXI, p. 1053.

GARCÍA, MARISOL

2013 *Canción valiente. 1960-1989 tres décadas de canto social y político en Chile*. Santiago: Ediciones B.

2021 “Óscar Andrade”. Disponible en: <https://www.musicapopular.cl/artista/oscar-andrade/> [acceso: 20 de octubre de 2021].

GREGG, MELISSA Y GREGORY SEIGWORTH (EDITORES)

2010 *The Affect Theory Reader*, Durham y Londres: Duke University Press.

HALBERSTAM, JUDITH

1998 *Female Masculinity*, Durham y Londres: Duke University Press.

HARRISON, SCOTT

2008 *Masculinities and music: Engaging Men and Bodys in Making Music*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

HÉRITIER, FRANÇOISE

2007 *Masculino/Femenino II. Disolver la jerarquía*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

JABLONKA, IVAN

2020 *Hombres justos. Del patriarcado a las nuevas masculinidades*. Barcelona: Anagrama.

## JORDÁN, LAURA

2014a “Garganta de piedra: el canto artificial de Alberto Kurapel y la recepción de chilenos exiliados en Montreal durante los setenta”, *Resonancias*, XVIII/34, pp. 15-35. DOI: 10.7764/res.2014.34.2

2014b “La “voix arabo-andalouse” dans la construction stylistique de la cueca chilienne”, *Quand la musique prend corps*. Monique Desroches, Sophie Stévanca y Serge Lacasse (editores). Montreal: Presses de l'Université de Montréal, pp. 119-132.

2018 “Truenan y brillan: el ‘sonido propio’ de Illapu”, *Vientos del pueblo: representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena*. Simón Palominos e Ignacio Ramos (editores). Santiago: LOM, pp. 191-222.

## KOSOFSKY SEDGWICK, EVE Y ADAM FRANK (EDITORES)

1995 *Shame and its Sisters. A Silvan Tomkins Reader*. Durham: Duke University Press.

## LABANYI, JO

2010 “Doing things: Emotion, affect and materiality”, *Journal of Spanish Cultural Studies*, XI/3-4, pp. 224-233. DOI: 10.1080/14636204.2010.538244

## LARA, ALI

2020 “Mapeando los estudios del afecto”, *Athenea Digital*, XX/2, pp. 1-20. Disponible en: <https://doi.org/10.5565/rev/athenea.2812>

## LE BRETON, DAVID

2010 *Cuerpo sensible*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

2018 *La sociología del cuerpo*. Madrid: Siruela.

## LEYTON, DENIS

2008 “Tiempo Óscar Andrade (1982)”, disponible en: <https://imagenesyletras-ysonidos.blogia.com/2008/120201-tiempo-oscar-andrade-1982.php> [acceso: 25 de octubre de 2021].

## LOMAS, CARLOS (COORDINADOR)

2003 *¿Todos los hombres son iguales? Identidades masculinas y cambios sociales*. Madrid: Paidós.

## LUTEREAU, LUCIANO

2020 *El fin de la masculinidad. Cómo amar en el siglo XXI*. Buenos Aires: Paidós.

## MARTIN, KATHLEEN (EDITORA)

2011 “Pelo”, *El libro de los símbolos. Reflexiones sobre las imágenes arquetípicas*. Barcelona: TASCHEN, p. 346.

## MASSUMI, BRIAN

1995 “The Autonomy of Affect”, *Cultural Critique*, 31, The Politics of Systems and Environments, Part II (Autumn), pp. 83-109.

## MELER, IRENE (COMPILADORA)

2017 *Psicoanálisis y género. Escritos sobre el amor, el trabajo, la sexualidad y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.

## MITCHELL, JULIET

1982[1974] *Psicoanálisis y feminismo. Freud, Reich, Laing y las mujeres*. Barcelona: Anagrama.

## MOLINA, CRISTINA

2000 “Debates sobre el género”, *Feminismo y Filosofía*. Celia Amorós (editora). Madrid: Síntesis, pp. 255-284.

## MONEDERO, CARMELO

1985 *Psicoanálisis y creatividad*. Salamanca: Universidad Pontificia.

## MONTESINOS, RAFAEL

2002 *Las rutas de la masculinidad. Ensayos sobre cambio cultural y el mundo moderno*. Barcelona: Gedisa.

- MOORE, ALLAN F.  
2012 *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Nueva York: Routledge.
- NANCY, JEAN LUC  
2017 *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*. Adrogué: Ediciones La Cebra.
- PANCANI, DINO Y REINER CANALES  
1999 *Los necios. Conversaciones con cantautores hispanoamericanos*. Santiago de Chile: LOM.
- POVEDA, JUAN CARLOS  
2022 "Qué gris estaba la tarde. legitimación en la música de Mazapán de emociones infantiles objetadas", *Contrapulso*, IV/2, pp. 32-44. DOI: <https://doi.org/10.53689/cp.v4i2.164>
- PULEO, ALICIA  
2000 "Ecofeminismo. Hacia una redefinición filosófico-política de *naturaleza y ser humano*". *Feminismo y Filosofía*. Celia Amorós (editora). Madrid: Síntesis. pp. 165-189.
- SCHONGUT, NICOLAS  
2012 "La construcción social de la masculinidad: poder, hegemonía y violencia", *Psicología, Conocimiento y Sociedad*, II/2, pp. 27-65.
- SEIDLER, VÍCTOR  
2006 *Transforming Masculinities: Men, Cultures, Bodies, Power, Sex and Love* Oxon: Routledge.
- SEMÁN, PABLO  
2019 "La canción nunca es la misma" [Prólogo], *Las mil y una vidas de las canciones*. Martín Liut y Abel Gilbert (compiladores). Buenos Aires: Gourmet Musical.
- TÉLLEZ, ANASTASIA Y ANA D. VERDÚ  
2011 "El significado de la masculinidad para el análisis social", *Revista Nuevas Tendencias en Antropología*, 2, pp. 80-103.
- TRAVASSOS, ELIZABETH  
2008 "Um objeto fugidio: voz e *musicologias*". *Música em perspectiva*, I/1, pp. 14-42.
- TUBERT, SILVIA (EDITORA)  
1997 *Figuras del padre*. Madrid: Cátedra.
- VALCÁRCEL, AMELIA  
1994 *Sexo y filosofía. Sobre la "mujer" y el "poder"*. Barcelona: Anthropos.
- ZEMELMAN, HUGO  
2021 "Pensar teórico y pensar epistémico: Los retos de las ciencias sociales latinoamericanas", *Espacio Abierto*, XXX/3, pp. 234-244.

## Discografía

- ALQUINTA, EDUARDO "GATO" [LOS JAIVAS]  
1973 "Mira niñita". *La ventana* [elepé], Santiago de Chile: IRT.
- ANDRADE, ÓSCAR  
1981 "Emerson". *Tiempo* [casete], Santiago de Chile: SyM.
- GATTI, EDUARDO  
1987 "Carmen (la de la luz)". *La loba* [casete], Santiago de Chile: RCA Victor.

## Filmografía

- DO-REMIX  
2012 "Los Jaivas: Mira niñita", *Do-Remix* [Capítulo 19, 1ª Temporada], Santiago: LRPro Producciones y CNTV.

*La simpoiesis en el proceso creativo de los  
monodramas Retablo de Sodomitas y Villancicos  
del Santo Niño de las Quemaduras. Situando  
la performatividad y la autoetnografía queer como  
elementos constitutivos del proceso creativo*

*Sympoiesis in the creative process of the monodramas  
Retablo de Sodomitas and Villancicos del Santo Niño  
de las Quemaduras. Situating performativity and queer  
autoethnography as constitutive elements of the creative process*

*por*

Mauricio Carrasco

Investigador Independiente

Director Artístico CRI création recherche interdisciplinarité, Suiza

mauricio@c-r-i.org

Andrés Núñez Mora

Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Chile

andres.nunez@umce.cl

El presente artículo pretende trazar la cartografía supradisciplinaria, confluencia de movimiento, texto hablado y musical, actuación, interpretación musical y *performance*, que llevaron al equipo conformado por Carolina Sagredo (dirección de escena y dramaturgia), y a los investigadores de este artículo Andrés Núñez (composición) y Mauricio Carrasco (interpretación), a concebir, elaborar y estrenar dos obras de carácter monodramático: *Retablo de Sodomitas* en 2018, y *Villancicos del Santo Niño de las Quemaduras* en 2022. A partir del texto del poeta mexicano Luis Felipe Fabre, *Retablo de Sodomitas Novohispanos* (2010), la tríada Sagredo-Núñez-Carrasco reterritorializa el género monodramático por medio de perspectivas autoetnográficas y de performatividad *queer*. Este estudio aplicará conceptos asociados al territorio a las diferentes disciplinas artísticas en cuestión, analizará ambos monodramas en tanto objeto transdisciplinario, y discutirá acerca de las diferenciaciones entre performatividad y *performance*, intentando trazar un supuesto linaje *queer* performativo, al tiempo que argumentará acerca de su adherencia posthumana en tanto objeto artístico venido del Sur Global.

**Palabras clave:** Actor-músico, monodrama, performatividad, autoetnografía, transdisciplina, territorios, posthumanismo.

*This article aims to trace the supradisciplinary cartography, a confluence of movement, spoken and musical text, acting, musical interpretation and performance, that led the team formed by Carolina Sagredo (stage direction and dramaturgy), and the researchers of this article, Andrés Núñez (composition) and Mauricio Carrasco (performance), to conceive, elaborate and premiere two monodramatic works: Retablo de Sodomitás in 2018, and Villancicos del Santo Niño de las Quemaduras in 2022. Based on the text of Mexican poet Luis Felipe Fabre, Retablo de Sodomitás Novohispanos (2010), the Sagredo-Núñez-Carrasco triad reterritorializes the monodramatic genre through autoethnographic perspectives and queer performativity. This study will apply concepts associated with territory to the various artistic disciplines in question, analyse both monodramas as transdisciplinary objects, and discuss the differences between performativity and performance. It will try to trace a supposedly queer performative lineage while arguing for their posthuman adherence as artistic objects from the Global South.*

**Keywords:** Actor-musician, monodrama, performativity, autoethnography, transdiscipline, territories, posthumanism.

## INTRODUCCIÓN Y GUÍA DE LECTURA

A partir del texto del poeta mexicano Luis Felipe Fabre *Retablo de Sodomitás Novohispanos* (2010), un equipo conformado por Carolina Sagredo (dirección de escena y dramaturgia), Andrés Núñez (composición) y Mauricio Carrasco (interpretación), concibió, elaboró y estrenó dos obras de carácter monodramático: *Retablo de Sodomitás*<sup>1</sup> en 2018, y *Villancicos del Santo Niño de las Quemaduras*<sup>2</sup> en 2022.

El presente artículo pretende trazar una cartografía supradisciplinaria en las que la voz hablada (*Sprechstimme*)<sup>3</sup>, la música, el movimiento, la teatralidad, y la musicalidad de la *performance* reterritorializan el género del monodrama por medio de perspectivas autoetnográficas y de performatividad *queer*. Exploraremos las líneas de demarcación disciplinarias: la de la poesía, la composición, la dirección teatral y la interpretación, así como las estrategias utilizadas para permear estas fronteras mediante colaboraciones transversales desjerarquizadas.

Con el fin de determinar un marco teórico adecuado para la comprensión del presente artículo, proponemos un glosario que sirva de guía para situar correctamente la terminología propuesta, la que escapa intencionalmente de una esfera puramente musical. En nuestra época, en que la postmodernidad está oficialmente terminada –muerta y enterrada según Alan Kirby (2006)–, la contemporaneidad privilegia una noción colectiva integral del Antropoceno, “constituida por conexiones vitales y codependientes, en vez de la de un mundo desmembrado y etiquetado”<sup>4</sup> (Bourriaud 2021: 12), comparándola con el “estado del espejo”, momento en que el infante se reconoce en su integralidad según Jacques Lacan.

Elaboraremos este artículo basándonos en epistemologías no-representativas –“la fuerza intelectual más notable luego del alejamiento de la cognición, del significado simbólico

<sup>1</sup> El video de *Retablo de Sodomitás* se puede visualizar en el siguiente link: <https://vimeo.com/300612110> [acceso: 12 de junio de 2023].

<sup>2</sup> El video de *Villancicos del Santo Niño de las Quemaduras* se puede visualizar en el siguiente link: <https://vimeo.com/690780304> [acceso: 12 de junio de 2023].

<sup>3</sup> Lo que podría parecer redundante en el sustantivo alemán *Sprechstimme*, que asocia el verbo hablar: *sprechen* con el sustantivo voz: *Stimme*, tiene por objetivo de diferenciar la voz operática de la voz presente en obras musicales con texto en las que no necesariamente se determina una nota o tesitura, y que se utiliza vastamente en melodramas y monodramas expresionistas tales como *Pierrot Lunaire* de Arnold Schoenberg.

<sup>4</sup> *Un univers enfin intégral, fait de liaisons vitales et de codépendances, à celle d'un monde démembré et étiqueté*. Traducción de los autores (T. del A.).

y de la textualidad”<sup>5</sup> (Vannini 2015: 2)– y neomaterialistas –cuya “vitalidad y énfasis en la creatividad no solo liberan el pensamiento crítico en un amplio margen de disciplinas académicas, sino que también forman a los lectores para que piensen fuera de los hábitos antropocéntricos y humanistas”<sup>6</sup> (Braidotti 2019: 133)–. En estas visiones transversales de generación de conocimiento, términos propios a la geografía o las ciencias son comúnmente adoptados y adaptados, en “un esfuerzo de síntesis para amalgamar perspectivas teóricas diversas pero interrelacionadas”<sup>7</sup> (Vannini 2015: 3).

## AUTOPOIESIS Y SIMPOIESIS

Término acuñado por los biólogos chilenos Humberto Maturana y Francisco Varela en 1972 en su libro *De máquinas y seres vivos* para describir la capacidad de las células vivas para reproducirse y organizarse, *autopoiesis* (del griego “autocreación”, “autoproducción”) ha tenido tanto repercusiones científicas (Margulis y Sagan 2000) como fuera del campo de la biología. En *Caosmosis* (1992), Félix Guattari elabora conceptos como la *subjetivación autopoietica* y la *maquinica autopoietica*, que retoma Rosi Braidotti (2016) cuando argumenta que el “proceso autopoietico sitúa al individuo dentro de relaciones transversales mediadas por la tecnología, evitando todo tipo de pensamiento reductor”<sup>8</sup> (38).

En su libro *Staying with the Trouble* (2016), Donna Haraway retoma la *autopoiesis* y la amplía hacia la *simpoiesis*. Considera que, si bien los “sistemas autopoieticos son muy interesantes, prueba de ello es la historia de la cibernética [...], no son buenos modelos para los mundos vivos y moribundos y sus criaturas” (Haraway 2016: 33)<sup>9</sup>. Recurre a una tesis de grado de magíster en estudios ambientales de M. Beth Dempster, quien diferencia ambos términos, considerando que “la simpoiesis produce colectivamente sistemas que no tienen límites espaciales o temporales autodefinidos. Los sistemas son evolutivos y tienen un potencial de cambio sorprendente”<sup>10</sup>. En cambio, los sistemas autopoieticos “son unidades autónomas autoproducidas con límites espaciales o temporales autodefinidos que tienden a ser controlados centralmente, homeostáticos y predecibles” (Dempster 1988, citado por Haraway 2016: 33)<sup>11</sup>.

En este artículo situaremos la *simpoiesis* desde la concepción de Haraway de *hacer-con*: “Nada se hace a sí mismo; nada es realmente autopoietico o autoorganizado. [...] La *simpoiesis* es una palabra propia de los sistemas complejos, dinámicos, sensibles, situados e históricos. Es una palabra para ser inclusivos con el mundo, en compañía. La *simpoiesis*

<sup>5</sup> *The most notable intellectual force behind the turn away from cognition, symbolic meaning, and textuality.* T. del A.

<sup>6</sup> *Neo-materialist vitalism and the emphasis on creativity not only liberates critical thinking across a range of disciplines within the academy, but it also [...] retrain[s] readers to think outside anthropocentric and humanistic habits.* T. del A.

<sup>7</sup> *A synthesizing effort to amalgamate diverse but interrelated theoretical perspectives.* T. del A.

<sup>8</sup> *The process of autopoietic embeds the subject in transversal technologically mediated relations, while avoiding all kinds of reductive thinking.* T. del A.

<sup>9</sup> *Autopoietic systems are hugely interesting -witness the history of cybernetics [...] they are not good models for living and dying worlds and their critters.* T. del A.

<sup>10</sup> *Collectively-producing systems that do not have self-defined spatial or temporal boundaries. The systems are evolutionary and have the potential for surprising change.* T. del A.

<sup>11</sup> *Autopoietic systems are self-producing autonomous units with self defines spatial or temporal boundaries that tend to be centrally controlled, homeostatic and predictable.* T. del A.

envuelve la *autopoiesis* y la despliega y amplía de forma generosa” (Haraway 2016: 58)<sup>12</sup>. En términos compositivos, Núñez ya abordaba en los estertores postmodernos de 2009, “la idea de *autopoiesis* como acto y organización estructural relacionadas a la formalización en la composición musical” (Núñez 2009: 21). Esta vinculación continúa presente en *Retablo* y *Villancicos*, ampliándose hacia la exploración de la *simpoiesis* como la concibe Haraway, como *staying with the trouble*: “quiero quedarme con el problema, y la única manera que conozco de hacerlo es en la alegría generativa, el terror, y el pensamiento colectivo” (Haraway 2016: 31)<sup>13</sup>.

#### ACERCA DE LA DISCIPLINA: INTER–TRANS–SUPRADISCIPLINARIDAD

“Desde una perspectiva humanista, la ‘colaboración’ es un asunto antropocéntrico”<sup>14</sup> (Bayley 2018: 248), que nos puede descentrar de nuestras gravitaciones disciplinarias jerarquizadas. Hasta las definiciones institucionales admiten ambigüedades: “como se ha desarrollado en varios campos, no hay una sola forma de explicar qué es la investigación transdisciplinar”<sup>15</sup>, precisan las Academias Suizas de las Artes y las Ciencias (2022). Al enfrentarse, compararse y colaborar con disciplinas cercanas o periféricas, las fronteras disciplinarias devienen porosas, la propia transdisciplinariedad puede convertirse en una “caída”, una “disciplina nula”, según Knochel (2018: 298). Desde esta perspectiva, sería preferible permanecer dentro de la propia disciplina o especialidad, continuar abocadas y abocados a elaborar esos “pasteles” o “zapatos” propios a los dichos populares<sup>16</sup> de cada país.

Sin embargo, somos seres curiosos, “habitamos otros espacios, y estamos inmersos en otro tipo de debates académicos y políticos”<sup>17</sup>, tomamos riesgos y experimentamos en trabajos multi e interdisciplinarios que aspiran a una “producción [que] prospere e impulse la investigación más allá de cualquier tipo de miopía disciplinaria y visión de túnel”<sup>18</sup> (Lykke 2018: 25). Arribamos a estas colaboraciones con nuestras propias cargas de poderes diferenciales a cuestras, colaboraciones no neutras ni desjerarquizadas, sino parte de un sistema de relaciones de poder que permiten la generación de conocimiento bajo ciertas circunstancias ampliamente analizadas por Foucault mediante el concepto de poder-saber<sup>19</sup>.

De esta forma, puede resultar quimérico el pretender situar nuestra investigación desde una perspectiva supradisciplinaria, la misma que guía nuestras colaboraciones artísticas transversales: concebidas como procesos creativos “en donde no existe ninguna

<sup>12</sup> *Sympoiesis is a simple word; it means “making-with”. Nothing makes itself; nothing is really autopoietic or self-organizing. [...] Sympoiesis is a word proper to complex, dynamic, responsive, situated, historical systems. It is a word for worlding-with, in company. Sympoiesis enfolds autopoiesis and generatively unfurfs and extends it.* T. del A.

<sup>13</sup> *I want to stay with the trouble, and the only way I know to do that is in generative joy, terror, and collective thinking.* T. del A.

<sup>14</sup> *From a humanist perspective, “collaboration” is an anthropocentric affair.* T. del A.

<sup>15</sup> *Da sie in mehreren Bereichen entwickelt wurde, gibt es nicht nur einen Weg, um zu erklären, was transdisziplinäre Forschung ist.* T. del A.

<sup>16</sup> Referencia a los dichos populares de Chile “pastelero a tus pasteles”, que en otros países hispanoparlantes equivale al dicho popular “zapatero a tus zapatos”.

<sup>17</sup> *Academically, I inhabit other spaces and am embedded in other kinds of scholarly and political debates.* T. del A.

<sup>18</sup> *Production thrive and prosper and push research beyond any kind of disciplinary myopia and tunnel vision.* T. del A.

<sup>19</sup> Uno de los conceptos fundamentales de Michel Foucault es el de poder/saber, que concibe el poder y el conocimiento como inextricablemente unidos, de manera que no tiene sentido hablar de uno sin el otro, creando el concepto de *pouvoir-savoir*: poder-saber.



jerarquía que prefiera los enfoques transdisciplinarios frente a los interdisciplinarios o multidisciplinarios y viceversa”<sup>20</sup> (Kötter y Balsiger 1999: 87). A este respecto, creemos que concretamos esta supradisciplinaridad mediante un proceso voluntario y constante de descentramiento guiado por epistemologías *queer*. Y no nos referimos a *queer* en tanto reivindicaciones sexuales, o a la aceptación, tolerancia o integración societal y académica de la otredad; sino a la contribución permanente al conocimiento –por esta razón, no reseñado a coyunturas históricas– de la ontología *queer*. Como señala Sara Ahmed (2006), ya solo por su etimología (*queer* viene de torcido, que contrasta con la línea recta o *straight*), *queer* puede iluminar aspectos que no se habrían tomado en cuenta si se trazase una línea recta entre A y B, caminos sinuosos como el del psicoanálisis, que “rastrea el desarrollo desde su resultado final retroactivamente”<sup>21</sup> (Freud 1955: 167). La “epistemología *queer* hace hincapié en una mayor humildad epistémica en la evaluación de las pretensiones de conocimiento propias y ajenas”<sup>22</sup> (Hall 2017: 161), lo que nos permite desarrollar una colaboración supradisciplinaria simpoiética entre texto–música–dramaturgia–interpretación. Esto resulta en la producción de objetos artísticos –los Monodramas *Retablo* y *Villancicos*– y académicos –mediante el elemento exegético que generan–.

### ESTIGMAS DE ARMARIO

El presente artículo intenta aplicar la metodología *queer* definida por Sara Ahmed como “la sensibilidad ante el estigma [...] una forma de atender a lo que o a quien se deja de lado”<sup>23</sup>. Esta “sensibilidad ante el estigma requiere de un trabajo [...], tenemos que desaprender la tendencia a alejarnos de lo que compromete nuestra propia felicidad si queremos vernos afectados por esos afectos negativos que no son experimentables, al menos en primera instancia, como propios”<sup>24</sup> (Ahmed 2010: párr. 1).

Sin embargo, “¿qué sentido tiene acentuar lo negativo [...] de ese largo exilio babilónico conocido como infancia *queer*?”<sup>25</sup>, se interroga Sedwick (1993: 4). A lo que replica Ahmed: “El largo exilio babilónico, que parece una mera descripción pasajera para una infancia *queer*, transmite por tanto mucho, quizás demasiado: registra la perversión de la historia, su inclinación, la rareza de su giro”<sup>26</sup> (Ahmed 2010: párr. 11).

### CONVERGENCIA POSTHUMANA

En 2002 Paul Crutzen, Premio Nobel de Química, acuñó el término “antropoceno” para denominar la era geológica actual, dominada por el negativo impacto humano mensurable

<sup>20</sup> *That there does not exist any scientific hierarchy preferring transdisciplinary approaches versus interdisciplinary or multidisciplinary ones and vice versa.* T. del A.

<sup>21</sup> *We trace the development from its final outcome backwards.* T. del A.

<sup>22</sup> *Rather than shoring up epistemic authority in response to its denial, queer epistemology emphasizes greater epistemic humility in the evaluation of one’s own and other’s knowledge claims.* T. del A.

<sup>23</sup> *Sensitivity to stigma is a queer methodology; a way of attending to what or who is passed over.* T. del A.

<sup>24</sup> *Sensitivity to stigma requires labour [...] we have to unlearn the tendency to turn away from what compromises our own happiness if we are to be affected by those negative affects that are not experienceable, at least in the first instance, as our own.* T. del A.

<sup>25</sup> *What’s the point of accentuating the negative [...] of that long Babylonian exile known as queer childhood?* T. del A.

<sup>26</sup> *The long Babylonian exile which seems a mere passing description for a queer childhood thus conveys so much, perhaps even too much: it registers the perversion of history, its bent, the queerness of its turn.* T. del A.

sobre la tierra, por medio de intervenciones tecnológicas y del consumismo (Crutzen y Stoermer 2000). En esta era convergen la Cuarta Revolución Industrial con la Sexta Extinción (Braidotti 2019), la Inteligencia Artificial que va en paralelo con el recalentamiento global, en lo que Braidotti denomina la “convergencia posthumana [...] en la cual sectores desposeídos y oprimidos de la población mundial se están perdiendo los beneficios de la cuarta revolución industrial, mientras que son los más afectados por el cambio climático y la sexta extinción”<sup>27</sup>. (Braidotti 2019: 160).

El pensamiento posthumano continúa el trabajo de Deleuze y Guattari acerca de la perpetuación de inequidades coloniales por medio del establecimiento de jerarquías sexualizadas y *racificadas* (Deleuze y Guattari 1987), y muestra que “el consenso sobre el valor universal de las asunciones eurocéntricas sobre el ‘Hombre’ se ha disipado, y que esta figuración de lo humano está en problemas”<sup>28</sup> (Braidotti 2019: 85). El presente artículo intentará reterritorializar conceptos del posthumanismo hacia territorios artísticos y, sobre todo, recrear el *Zeitgeist* posthumano, muestra de una ejemplar práctica transdisciplinaria. Prueba de esto es la diversidad de origen de tres pilares de esta epistemología: las ciencias en el caso de Donna Haraway, la física cuántica en el de Karen Barad, y la filosofía en cuanto a Rosi Braidotti.

## A PROPÓSITO DEL TERRITORIO

Respecto de su significación semántica más inmediata, el territorio puede ser definido como un espacio delimitado por fronteras que fijan de esta forma sus confines. Es una manera de ordenar y estructurar elementos que si no estarían indeterminados y difusos. Los elementos que se reagrupan dentro de un territorio pueden llegar a sentirse integrados en él, compartir creencias e ideales, terminando por adherir a una identidad común. Cada uno de los agentes creativos principales de *Retabloy Villancicos* pueden ser concebidos como pertenecientes a tres territorios distintos: el de la composición, el de la interpretación o *performance*, y el del teatro.

A medida que los territorios se van reforzando (territorialización), se instalan mecanismos de inclusión y exclusión del territorio. “El marcaje de fronteras usadas como signos que resultan en un mecanismo de inclusión-exclusión coincide con el principio de la subjetividad. Subjetividad representa la primordial y principal forma de territorio”<sup>29</sup> (Aurora 2014: 3). De esta forma, si detectamos tres territorios que entrarán en juego en un proceso creativo subjetivo –teatro, composición, *performance*–, será primordial determinar cómo sus fronteras se interceptan e interactúan, sobre todo si consideramos que dentro de la noción misma de territorio coexisten un instinto de conservación y de expansión, el que puede generar tensiones ligadas al poder: “un territorio es mucho más que una cosa u objeto, es un acto, una acción, una relación, un movimiento de territorialización y desterritorialización, que se repite y sobre el cual se ejerce un control” (González e Isea 2019: 325).

<sup>27</sup> *In the context of the posthuman convergence, it is becoming painfully clear that the dispossessed and oppressed sections of the world population are missing out on the benefits of the fourth industrial revolution, while they are the most severely hit by the climate change and the sixth extinction.* T. del A.

<sup>28</sup> *The posthuman turn shows that the consensus about the universal value of Eurocentric assumptions about “Man” has dissipated, and this figuration of the human is in trouble.* T. del A.

<sup>29</sup> *The marking of boundaries using signs with the resulting production of an inclusion-exclusion mechanism, coincides with that of subjectivity. Subjectivity represents the first and principal form of territory.* T. del A.

Deleuze y Guattari precisan que las fronteras no son rígidas demarcaciones territoriales, sino líneas de demarcación porosas que permiten un *flujo* por el que podemos relacionarnos con una multiplicidad de agentes extraterritoriales: “y en cada caso podemos localizar un ‘centro de poder’ en la frontera entre ambos, definido no por un ejercicio absoluto del poder dentro de su dominio, sino por las adaptaciones y conversiones relativas que efectúa entre la línea y el flujo”<sup>30</sup> (Deleuze y Guattari 1987: 217).

Siguiendo el legado mayor de Deleuze y Guattari acerca de la semiótica del territorio, exploraremos la territorialidad del teatro, la *performance* y la composición, y de cómo cada “centro de poder” reterritorializa el texto de base de Luis Felipe Fabre. La obra poética, al ya existir al momento de iniciar esta colaboración, se nos presentó con una semántica abierta, alrededor de esta especulamos y experimentamos significados y significantes por medio de un proceso de creación simpoiético de *hacer-con*.

### RETABLOY VILLANCICOS. TRAZANDO LA CONSTRUCCIÓN DE UN TERRITORIO HÍBRIDO

#### El truco de Dios

La tradición de la música occidental se transmite con una pretendida imparcialidad, con una “visión desde arriba, desde ninguna parte”<sup>31</sup> (Haraway 1988: 589). Esto, en el fondo, esconde una posición muy específica: masculina, blanca, heterosexual y eurocéntrica, haciendo así pasar esta supuesta posición “objetiva” por universal –a *God trick*, un truco de Dios, como lo denomina Haraway–. Así, toda otredad pena a encontrar su lugar en el medio clásico, los músicos se siguen vistiendo para un concierto como si asistiesen a un funeral, se siguen soportando opiniones abusivas del “Hombre” –“el Hombre *taxonomía* convertido en el Hombre *marca*”<sup>32</sup> precisa Braidotti (2019: 85, énfasis añadidos)–. Una de las últimas aberraciones mediatizadas de este ‘Hombre *marca*’ fue la de Bruno Mantovani, antiguo director del Conservatorio Nacional Superior de Música y de Danza de París, cuando dijo por la radio France Musique que “hay pocas mujeres y pocos africanos directores de orquesta”, visto que acerca de las primeras “existe un freno fisiológico... el trabajo de director de orquesta es particularmente extenuante físicamente” (France Musique 2013)<sup>33</sup>. Asimismo, la otredad encarnada por músicos y compositores *queer* es generalmente tolerada –y eso dependiendo de cada país–, siendo la representación de la comunidad trans casi invisible. En general, el “conservatorio” es un medio en el que se trata de pasar inadvertido, sin intentar mayores reivindicaciones, sin hacer mayor ruido, de manera no rimbombante. Carrasco describe esta situación desde un punto de vista autoetnográfico:

Como guitarrista de formación clásica, me vi constantemente obligado a acomodar el *rasgueado* a lo largo de mi formación, al igual que muchas veces tuve que acomodar un repertorio que secretamente detestaba dentro de un entorno postdictatorial y heteronormativo que eran los

<sup>30</sup> *And in every instance, we can locate a ‘power centre’ at the border between the two, defined not by an absolute exercise of power within its domain but by the relative adaptations and conversions it effects between the line and the flow.* T. del A.

<sup>31</sup> *The view from above, from nowhere.* T. del A.

<sup>32</sup> *Man the taxonomic type become Man the brand.* T. del A.

<sup>33</sup> *Il y a peu de femmes chefs d’orchestre, c’est vrai... il y a peu de... d’africains chefs d’orchestre. [...] Il y a aussi des fois un frein physiologique... Le métier de chef est un métier qui est particulièrement éprouvant physiquement.* T. del A.

conservatorios, universidades y concursos a los que asistí en Chile en los años noventa y principios de los dos mil. Estaba enclosetado y traumatizado, y el deseo de alejarme lo más posible de este cliché de la guitarra y del ambiente represivo que simbolizaba, fue una de las principales motivaciones que me llevaron a especializarme en la música contemporánea y más tarde en manifestaciones híbridas de teatro musical. [...] El sentirme atrapado en un entorno tradicional de conservatorio fue extremadamente difícil. Crecer como un chico marica en una sociedad que penalizaba la homosexualidad hasta 1999 me infligió un sentimiento interno de vergüenza, que me definía por ley como delincuente y socialmente como un desviado<sup>34</sup> (Carrasco 2021: 206).

## EL MONODRAMA COMO GÉNERO DE EXPRESIÓN Y EXPLORACIÓN AUTOETNOGRÁFICA

Gilles Deleuze, en conversación con Catherine Backès-Clément afirma que:

Buscamos aliados. Necesitamos aliados. Y pensamos que esos aliados ya están ahí fuera, que han seguido adelante sin nosotros, que hay mucha gente que se ha hartado y que piensa, siente y trabaja en direcciones similares: no es una cuestión de moda, sino de un “espíritu de la época” más profundo que informa de proyectos convergentes en una amplia gama de campos<sup>35</sup> (Deleuze 1995: 22).

Este espíritu deleuzeano constituido por la tríada de aliados entre dirección teatral/dramaturgia, composición musical y actor-músico, Sagredo-Núñez-Carrasco, converge en un proyecto que se convertiría primero en el monodrama *Retablo de Sodomitás*, estrenado en Santiago de Chile en el teatro Matucana 100, y luego en los *Villancicos del Santo Niño de las Quemaduras* en su versión para recitante, actor-músico y ensamble con director, estrenado en el Festival de Música Contemporánea UC 2022<sup>36</sup>. Finalmente, en la concepción de *Retablo de Sodomitás* como una obra de radioteatro que será parte del disco *The Queer Monodrama*, que Carrasco lanzará en 2024.

La idea de trabajar en un proyecto de monodrama nació luego de la presentación de Carrasco en el “Encuentro Internacional de Compositores” de 2016, cuando era estudiante de doctorado de la Universidad de Melbourne. Aspectos de su exégesis y del folio de obras acerca

<sup>34</sup> *As a classically-trained guitarist, I constantly was forced to accommodate the rasgueado throughout my training, just as I often had to accommodate a repertoire that I secretly loathed within a post-dictatorial and heteronormative milieu that were the conservatories, universities, and competitions I attended in Chile in the 1990s and early 2000s. I was closeted and traumatised, and the desire to get away as far as possible from this guitar cliché and the repressive environment it symbolised was one of the principal motivations that led me to specialise in contemporary music and later in hybrid manifestations of musical theatre. [...] Feeling trapped in a traditional conservatory environment was extremely difficult. Growing up as a queer boy in a society that penalised homosexuality until 1999, inflicted upon me an inner sense of shame, I was defined by law as a delinquent and socially as a deviant.* T. del A.

<sup>35</sup> *We're looking for allies. We need allies. And we think these allies are already out there, that they've gone ahead without us, that there are lots of people who've had enough and are thinking, feeling, and working in similar directions: it's not a question of fashion but of a deeper 'spirit of the age' informing converging projects in a wide range of fields.* T. del A.

<sup>36</sup> Es oportuno destacar que *Villancicos* fue concebida originalmente como un monodrama para actor-músico solista y ensamble. El texto que en la versión presentada en el Festival UC fue declamado por la recitanta Carolina Sagredo y puede asimismo ser declamado por las diferentes voces de los intérpretes del ensamble, en una puesta en escena dirigida por Sagredo. Debido al congelamiento de actividades por más de dos temporadas debido al COVID-19, el ensamble suizo Vortex, especializado en formas híbridas músico-performativas –y del que Carrasco es miembro fundador– ha debido reprogramar *Villancicos* para su temporada de conciertos 2023-2024.

de monodrama contemporáneo fueron presentados en forma de conferencias y conciertos, en que expuso su transcripción de *Fidélité*, para arpista sola, del compositor greco-francés Georges Aperghis<sup>37</sup>. En *Fidélité*, la o el intérprete desarrolla una crisis de nervios durante la obra. En su investigación basada en la práctica, Carrasco asocia elementos de la performatividad de género de Judith Butler para apropiarse de la histeria *au masculin* y hacer así tambalear nociones históricas del monodrama, que lo asocian a histeria femenina, como sucede en el monodrama *Ertwartung* (1909) de Arnold Schoenberg. Carrasco se sirve de la diferenciación en inglés del homógrafo español “género” –*gender*, correspondiendo a la identificación de género sexual y *genre* al género o estilo artístico–, para incorporar teorías de género de Judith Butler presentadas en *Gender Trouble* (Butler 1990) como la de *drag performance*. Según esta, el sujeto es libre de elegir qué género escoger dentro del clóset del género y decidir así –no sin cierta beligerancia o más exactamente *pride*– qué género portará y en qué ocasión. Carrasco denomina como *cluster performativo* (Carrasco 2018) las habilidades que debe desarrollar el intérprete especializado en teatro musical contemporáneo, el “Actor-Músico”, cuando abre el vasto clóset de géneros desde los puramente musicales a los más experimentales e híbridos.

A grandes rasgos, el monodrama suele emplear como técnica principal la palabra hablada en combinación con la música instrumental. Al igual que con muchas formas musicales que surgieron durante el periodo clásico –el primer monodrama oficial fue el *Pigmalión* de Jean-Jacques Rousseau en 1762–, el género ganó en popularidad durante el siglo XIX en obras como *Lélio ou le Retour à la vie* de Louis-Hector Berlioz y *Enoch Arden* de Richard Strauss, siendo Arnold Schoenberg quien creó desde principios del siglo XX –influenciado por el psicoanálisis y el cabaret alemán– monodramas expresionistas, en los que se privilegiaba la exploración de la psique del protagonista mediante una intrincada narrativa de texto y música.

El trío Sagredo-Núñez-Carrasco inició la búsqueda de un texto propicio para la posterior construcción de un monodrama con la intención de continuar con esta tradición schoenbergeana de lanzar *gritos sismográficos*<sup>38</sup> desde las entrañas performativas por medio de una colaboración supradisciplinaria. De esta manera, luego de un concierto en el Bendigo International Festival of Exploratory Music BIFEM en Australia, el compositor mexicano Sergio Luque le señaló a Carrasco que su amigo de infancia, el poeta Luis Felipe Fabre, acababa de publicar un nuevo libro de poesía con el sugestivo nombre de *Sodomía en la Nueva España*, diciendo que “te podría interesar”. Sin mayores trámites Sergio estableció el lazo y el poeta mexicano aceptó que su texto fuera revisitado en forma de monodrama por el equipo en cuestión.

## DRAMATURGIA Y PUESTA EN ESCENA

*La Sodomía en la Nueva España* de Luis Felipe Fabre contiene tres textos: el auto sacramental *Retablo de Sodomitas Novohispanos*, y los poemas *Villancicos del Santo Niño de las Quemaduras*, y *Monumento Fúnebre a Gerónimo Calvo*, todos basados en la persecución y ajusticiamiento de catorce hombres por el *pecado nefando de la sodomía* (Fabre 2010), quienes fueron condenados y quemados en la hoguera el 6 de noviembre de 1658 en la Albarrada de San Lázaro, a las afueras de la Ciudad de México. El autor se sirve de archivos judiciales, cartas y documentos históricos para dar forma a su obra, en donde utiliza géneros literarios de carácter religioso

<sup>37</sup> Concierto parte del Encuentro Internacional de Compositores, realizado el 31 de julio de 2016 en la Sala AI del Centro Cultural Gabriela Mistral, Santiago, Chile.

<sup>38</sup> Es con estas palabras, “gritos sismográficos” (seismographich screams), que Jessica Payette tituló su tesis doctoral (2008) acerca del monodrama *Erwartung* de Arnold Schoenberg.

como el auto sacramental y los villancicos, “ligados estrechamente con la expansión del Imperio español y la promulgación de la fe; géneros cómplices, por consiguiente, en la producción de la heterosexualidad obligatoria” (Williams 2018: 48). Fabre evoca por medio de estos géneros de forma explícita las representaciones dramáticas callejeras propias al periodo colonial, por medio de una “re-escritura de la historia que es a la vez lectura de un presente en el que persisten [...] las mismas fuerzas heteronormativas represivas que determinaron los horrores del pasado” (47). Tal re-escritura transgrede las normas del auto sacramental y de los villancicos que tratan de asuntos religiosos católicos ligados al sacrificio y la redención: el poeta reemplaza la figura del Cristo que encarna estos géneros religiosos, por el del “gay travesti: Cotita de la Encarnación, el indio Miguel de Urbina y el mestizo Gerónimo Calbo, tres de los catorce hombres ajusticiados y condenados” (47). Los dos primeros, Cotita de la Encarnación y Miguel de Urbina, son los protagonistas de los monodramas *Retablo* y *Villancicos*, respectivamente.

El texto del auto sacramental narra la persecución y condena contra los catorce hombres acusados de sodomía de forma lineal mediante relatos, poemas y refranes presentados a modo de canciones. Para la creación del monodrama *Retablo de Sodomitas*, la directora de escena Carolina Sagredo seleccionó y adaptó el texto, estructurándolo como un monólogo en función del actor-músico que más tarde dirigiría. Para esto priorizó los textos y personajes de orden más bien teatral, “personajes de carne y hueso como Juan de la Vega, mulato afeminado acusado de sodomía, el Alcalde, el Escribano, y personajes alegóricos como la Santa Doctrina, que representa el poder eclesiástico; y la Carne, que representa las pulsiones sexuales” (Sagredo 2018), poniendo particular énfasis en uno de los catorce acusados de sodomía: Cotita de la Encarnación.

Sagredo trabajó y definió los detalles de la adaptación durante una primera etapa de ensayos, buscando formas de encarnar cada uno de los personajes de la historia. Llevó a primera persona los textos de Cotita de la Encarnación en diálogo y superposición con intervenciones sonoras realizadas por el actor-músico. De esta forma, la directora propuso un lenguaje constituido por la exploración de la fisura entre la música y el teatro, en donde se expresaba lo escénico con el sonido, al mismo tiempo que el sonido se expresaba con la escena. En esta situación el actor-músico estuvo en un constante desdoblamiento, y tanto directora de escena como compositor están travestidos en sus quehaceres artísticos, trazando relaciones que se interpelan desde un sentido propio y materializando el discurso en la escena a partir de una experiencia sensorial.

Sagredo continuó su labor dramaturgica en *Villancicos*, que, a diferencia de *Retablo*, presentan un formato escénico-musical conformado por un actor-músico (Carrasco), junto con otros cinco instrumentistas. *Villancicos* difiere del auto sacramental en su extensión y estructura, pues se conforma solo de seis poemas y un epígrafe que contiene un escrito del magistrado Juan Manuel de Sotomayor al Rey Felipe IV, referido al sacrilegio del sodomita Miguel de Urbina, quien prendió fuego a un niño Jesús de madera. De esta manera, precisa Sagredo, “los *Villancicos* se apropian de la cita epigráfica dando como resultado poemas de carácter ekfrástico, paródicos e irónicos que reimaginan la estatua de madera quemada como encarnación del dolor, la pasión frustrada, el sacrificio, la redención y la violencia sufrida por uno de los catorce hombres ajusticiados y condenados por el pecado de la sodomía” (Sagredo, comunicación personal 10 de enero de 2022). En este segundo monodrama, el trabajo de la dramaturga-directora se abocó a encontrar e interpretar las distintas voces presentes en cada poema y definió que el actor-músico fuese la voz del protagonista de este relato, Miguel de Urbina, buscando así hacer cuerpo al imaginario plasmado en los textos. Asimismo, decidió que algunos de los poemas fuesen declamados de manera fragmentada por los cinco instrumentistas acompañantes, y que uno de ellos se encargara del epígrafe inicial.

Más allá de las diferencias entre ambos monodramas, el trabajo escénico se desarrolló de forma similar, a saber, por medio de un trabajo creativo experimental basado en la relación entre directora de escena y actor-músico, relación que se construyó a partir de prácticas teatrales y musicales. Teatrales en cuanto al formato de ensayos y vivencias del hecho escénico, y musicales en cuanto a la comunicación entre directora y músico. Esta comunicación se basó en las habilidades técnicas propias de un músico instrumentista, las que le permitieron llevar a cabo indicaciones y sugerencias escénicas de forma concreta y práctica, pudiendo integrar acciones físicas y sonoras, emociones y textos, y abordarlas desde una lógica teatral o desde lo sonoro-musical, sin establecer diferencias entre estas categorías.

De esta manera, Sagredo precisó que el trabajo creativo escénico con un músico surgió y se desarrolló de forma completamente diferente respecto de su experiencia precedente dirigiendo actores o bailarines. En su opinión, “al estar desprendido de los prejuicios propios de las disciplinas escénicas tradicionales, el músico presenta menos resistencia para sumergirse en el trabajo creativo y de experimentación escénica sin cuestionarla, permitiéndole así vivenciar las propuestas surgidas en el ensayo de forma fluida, enfrentando el hecho escénico de forma práctica y concreta” (Sagredo, comunicación personal 10 de enero de 2022). Esto resultó en una rutina de trabajo de experimentación y reterritorialización todo a lo largo del proceso creativo (ver Figuras 1, 2 y 3).



Figura 1. Mauricio Carrasco, *Retablo de Sodomitas*. Centro Cultural M100. Santiago, Chile. Foto: Eduardo Jiménez.



Figura 2. Carolina Sagredo y Mauricio Carrasco. Ensayo en Centro Cultural M100. Santiago, Chile. Foto: Eduardo Jiménez.



Figura 3. Carolina Sagredo, Mauricio Carrasco y Taller de Música Contemporánea. *Villancicos del Santo Niño de las Quemaduras*. Centro de Extensión Oriente UC. Santiago, Chile. Vimeo. Captura de pantalla.

## LA SIMPOIESIS EN EL PROCESO COMPOSITIVO

El monodrama *Retablo de Sodomitas* es una obra para un actor-músico, quien interpreta instrumentos de cuerda pulsada como la guitarra, el ut turco, la mandolina, y un “cepo” con cuatro cuerdas<sup>39</sup> que evoca el instrumento de aprisionamiento y tortura inquisitoria (ver Figura 4). Asimismo, el actor-músico es quien encarna los textos de este auto sacramental.



Figura 4. Mauricio Carrasco, *Retablo de Sodomitas*. Centro Cultural M100. Santiago, Chile. Foto: Eduardo Jiménez.

La obra se conforma de cuadros sonoro-escénicos que se entrelazan de forma continua en su devenir temporal, en los que se reconocen cuadros puramente instrumentales, otros donde solo está presente el texto, y cuadros en que confluye la ejecución instrumental y la declamación del texto de forma conjunta (texto hablado o con entonaciones de altura). Esta estructura surgió del trabajo conjunto entre compositor y dramaturga-directora en la etapa previa a los ensayos y durante la realización de la primera etapa de los mismos. Lo último corresponde a la particularidad del trabajo creativo de *Retablo*: al situarse en un punto medial entre música y teatro, buscó establecer un equilibrio disciplinario, materializando su lenguaje a partir del desdoblamiento del actor-músico en escena.

Esta particularidad marcó una diferencia respecto del trabajo compositivo previo de Núñez, quien en su primera etapa como compositor desarrolló una sistematización constructiva que buscaba que la materia musical se desarrollase autogenerativamente –a modo de máquina autopoietica<sup>40</sup>–, donde la búsqueda y obsesión del compositor era configurar estructuras de acuerdo con las relaciones que definen la autopoiesis, y así producir un resultado: la obra. En una segunda etapa, Núñez pasó a concebir el proceso creativo de forma dinámica; la obra “ya no es vista como un resultado unívoco de un proceso, sino que surge producto de una interacción” (Núñez 2009: 23) entre el propio compositor y el sistema generativo construido. Esta concepción, Núñez la denominó “el método como la deriva de un proceder”, que se comprende como el “proceder compositivo en tanto proceso de deconstrucción de sus condiciones de posibilidad –asumiendo la dimensión temporal como

<sup>39</sup> Artefacto creado por el diseñador Eduardo Jiménez Cavieres.

<sup>40</sup> “Máquina organizada como un sistema de procesos de producción de componentes concatenados de tal manera que producen componentes que: i) generan los procesos (relaciones) de producción que los producen a través de sus continuas interacciones y transformaciones, y ii) constituyen a la máquina como unidad en el espacio físico” (Maturana y Varela 1972: 69).



resultante inequívoca del fluir de la *deriva*—, las que, puestas en relación constructiva con la materia musical, se constituyen *figuralmente* en la realización misma del acto compositivo” (i.). De esta manera, el compositor puede construir una estructura sistémica (a modo de máquina autopoietica), pero debe considerar el medio natural en el que esta estructura se desenvuelve, medio que no es otro que la vivencia temporal del propio compositor. De esta forma, la relación entre *autopoiesis* y composición ocurre en tanto el creador asume la complejidad de construir y a la vez de interactuar con lo construido, siendo quien dispone y configura la materia musical, y asimismo es el medio (vivencia temporal) que permite que esta materia se desarrolle (ver Figura 5):

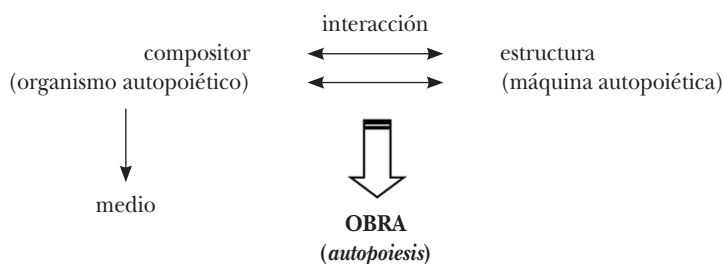


Figura 5. Elaboración propia.

En este escenario, proponer la creación musical desde fuera de su propio territorio —en un punto medio entre la música y el teatro— generó en Núñez una apertura natural hacia otras maneras de comprender el proceso creativo. Sin embargo, la composición de *Retablo* y *Villancicos* fue a su vez una nueva deriva de su trabajo compositivo realizado con anterioridad, en el que la relación con el intérprete y la dramaturga y directora de escena se comprende como el medio en el que las configuraciones compositivas confluyen y toman forma. Esto, a su vez, se amplía a que tanto Sagredo como Carrasco propongan y generen nuevos materiales creativos, y el compositor participa desde el devenir de estas propuestas en el fluir relacional del equipo creativo. Esta metodología tiene una base en el trabajo teatral, donde, a partir de las propuestas de la directora de escena, las resultantes escénicas surgidas en el ensayo son el punto de inicio para desarrollar la creación.

De esta forma, tanto en *Retablo* como en los *Villancicos*, el compositor propuso sonoridades o ejecuciones instrumentales que el actor-músico materializaba en superposición o articulación con las propuestas teatrales, dando paso a un diálogo entre los tres entes creativos de la obra. Aquí el compositor podía hacer proposiciones acerca de aspectos escénicos y dramáticos, así como la directora de escena acerca de modos de ejecución instrumental y sobre aspectos temporales de la obra, conformando un “hacer-con” simpoiético y transversal en que el actor-músico materializaba, encarnaba y solidificaba las propuestas creativas al tiempo que efectuaba las suyas propias; una lógica de flujo creativo rizomático supradisciplinar en la que cada elemento se dejaba influenciar por los otros, retroalimentándose entre sí. Fue así como compositor, directora de escena y actor-músico se des-identificaron de su territorio original, escapando del dominio herético de sus respectivas especializaciones artísticas (Harrison 2016), y desarrollaron una propuesta común en la que el proceso compositivo se impregnó de prácticas teatrales. El probar y ensayar, el fijar y experimentar propios del teatro impregnaron y determinaron a su vez el aspecto compositivo, alejándolo del determinismo de una partitura final que

se debe ejecutar con la mayor precisión posible para poder así transmitir fielmente el pensamiento del compositor.

De esta forma, las inquietudes creativas de Núñez vinculadas a la creación de máquinas autopoiéticas que interactúen y desarrollen en el devenir temporal del propio compositor, derivó en un “hacer-con”, en el que la búsqueda y creación autopoiética pasó a ser simpoiética como parte del fluir relacional de Sagredo, Carrasco y el propio Núñez (ver Figura 6):

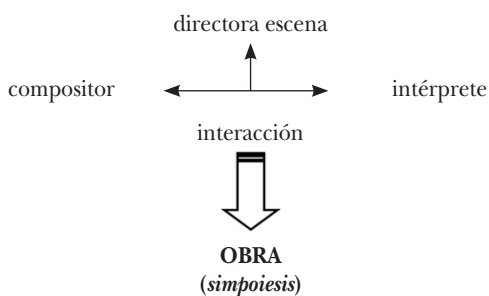


Figura 6. Elaboración propia.

Bajo esta metodología de trabajo, se definió tanto el contenido sonoro y escénico de *Retablo*, así como su propia estructura. La obra quedó conformada de trece cuadros (ver Tabla 1):

TABLA 1. ESTRUCTURA DE LA OBRA *RETABLO DE SODOMITAS*

Cuadro	Características
1. Preludio	Guitarra sola / proyecciones en video de los nombres de los catorce acusados
2. Monólogo 1: Sale el Silencio	Texto hablado
3. Escribano 1: Sale Juana de Herrera	Ut y texto hablado
4. Monólogo 2: Sale el Alcalde	Texto solo
5. Canción 1: Andan pecando dos hombres	Ut y texto hablado
6. Tortura: Sale Tomás de Santiago	Cepo y texto hablado
7. Monólogo 3: Sale Gregorio Martín de Guijo	Texto hablado
8. Monólogo 4: Retrato de Juan de la Vega (Cotita)	Texto hablado
9. Voz en <i>off</i> 1: Los acusados confesaron	Texto hablado en <i>off</i> / Intérprete danza en la escena

Cuadro	Características
10. Canción 2: Qué chacota	Guitarra y canto
11. Escribano 2: Los acusados confesaron	Guitarra y texto hablado
12. Voz en <i>off</i> 2: La justicia condena	Texto hablado en <i>off</i> / Intérprete se coloca el vestido
13. Canción final: Ay de nosotras	Mandolina y texto hablado-entonado / proyección en video del fuego en el vestido

Elaboración propia.

La denominación de cada cuadro hace referencia al texto en cuanto a contenido, estructura y tratamiento. La notación utilizada en los cuadros que contienen ejecuciones instrumentales consideró el uso de semiología convencional y de partituras gráficas o mixtas. Por tanto, hay partituras que definen con detalle y precisión todos los parámetros del sonido –partitura convencional–, mientras otras dejan abiertas a la ejecución algunos de estos parámetros, como el ritmo y la dinámica. Esta opción de escritura abierta se priorizó cuando la ejecución instrumental o vocal estaba en diálogo directo con acciones escénicas o declamaciones del texto surgidas e interpretadas desde una lógica escénica-teatral.

Los elementos sonoros presentes en *Retablo* están contenidos en el preludio con que comienza la obra (ver Figura 7). En este preludio se presentan los timbres y armonías que luego se desarrollarán en los siguientes cuadros. Esto, por medio de una música resonante, fragmentada, lenta, con presencia de silencios o pausas. Está construida a partir de catorce estructuras rítmico-armónicas que se presentan, varían y combinan, conformando así el total de la pieza, de una duración de siete minutos aproximadamente. Estas catorce estructuras representan a los catorce hombres protagonistas de la historia, metáfora que se explicitó en escena mediante la proyección de los nombres de los catorce hombres sentenciados a la hoguera, que iban apareciendo durante la ejecución del preludio.

Figura 7. Partitura *Retablo de Sodomitás*, Preludio cc. 1-7.

A nivel armónico, las canciones 1 y 2 presentan relaciones de alturas similares al preludio, en un contexto en el que lo instrumental acompaña a la voz hablada en la canción 1, y a la voz cantada en la canción 2. Esta textura devino del trabajo en los ensayos, donde primeramente se abordó el texto y su declamación y se exploró su sentido en relación a la obra en su conjunto, determinando qué personajes dicen los textos, para así probar y definir formas de acompañamiento correspondientes a cada uno de ellos (ver Figura 8).

The image displays a musical score for the initial fragment of 'Retablo de Sodomitás, Canción 2'. It consists of three systems of staves. The first system features a guitar part (guit) with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'senza tempo'. A box highlights the first five notes of the guitar line, which are circled and numbered 1 through 5. The second system includes a voice part (voz) with a treble clef and the same key signature. The tempo is marked 'lento' and 'molto rubato', with the instruction 'casi hablado' above the staff. The lyrics are: 'Qué cha - co - taes - ta cha - co - na: el mu - cha - cho que sea - ga - cha'. The guitar part continues with chords and single notes. The third system also features a voice part with the lyrics: 'a su son, seal - za mu - cha - cha, mas mu - cha - cha mos - ta - cho - na.' The guitar part continues with chords and single notes.

Figura 8. Partitura *Retablo de Sodomitás*, Canción 2 (fragmento inicial).

En cada una de estas canciones, el texto opera en un plano separado a lo instrumental, lo que derivó en una escritura que no fijó el ritmo de arpegios y acordes, sino más bien el carácter de estos y su contenido armónico-tímbrico.

Los otros cuadros instrumentales: escribano 1 y 2; tortura; y canción final, utilizan y desarrollan elementos tímbricos presentados en el preludio: armónicos, glissandos, sonidos *étouffés* y trémolos, a partir de gestos instrumentales específicos definidos en los ensayos. Estos gestos fueron trabajados desde su sonoridad, asociados a la propia gestualidad física del actor-músico en escena cuando producía cada sonido. Asimismo, en cada uno de estos cuadros se exploraron sonoridades y gestos particulares derivados de los instrumentos utilizados en cada uno de ellos: ut turco, cepo con cuatro cuerdas, guitarra y mandolina.

A nivel de escritura, las alturas de estos cuadros no están definidas en cuanto a frecuencia y armonía, sino que son el resultado de gestos instrumentales que buscaron enfatizar el carácter del texto en cuanto a su ritmo y declamación. Las texturas resultantes fueron tan diversas como las formas de abordar el texto desde el punto de vista escénico-teatral.

De esta manera, en el cruce disciplinar entre lo dramático, lo musical y lo performativo emerge la *simpoiesis*, sintetizada en un trabajo creativo en que disciplinas y territorios se intersectan y se contaminan rizomáticamente. Esto dio como resultado sonidos escénicos, escena con sonido, textos sonorizados, sonidos con textos, gestos físicos y sonoros: un actor-músico que situó la *simpoiesis* producida por la tríada creativa Sagredo-Núñez-Carrasco dentro de un contexto posthumano, donde el *embodiment* no es suficiente. Su traducción al español teñida de carácter religioso de “encarnación”, que posee la ventaja de apelar a la carne más que al cuerpo, debe unirse al pensamiento y a la reflexión, posible por medio del *embodiment of the brain and embrainment of the body* “encarnamiento del cerebro y encerebramiento del cuerpo” (Braidotti 2019: 179). Es así que “la metodología posthumanista” se consolida, al mismo tiempo que “resiste a las grandes teorías”<sup>41</sup> (Koole 2020: 1055).

Los *Villancicos* plantean un orgánico diferente al *Retablo*, el que se conforma por un actor-músico (solista), quien declama textos y ejecuta dos guitarras (una de forma tradicional suspendida en un *tripedisono*, y otra que está sobre una mesa), una recitante y un quinteto instrumental. Más allá de esta diferencia, la metodología utilizada para la creación de los *Villancicos* fue similar a la de *Retablo* en lo que se refería a la relación simpoiética entre directora de escena, compositor y actor-músico. Esta metodología definió la estructura, contenido, carácter y sentido del texto respecto de la totalidad de la obra. Luego de esto, fueron compuestas las partes del quinteto instrumental conformado por la flauta baja, clarinete, flauta *paetzold*, violín y cello. Estas partes respondieron a criterios de orden textual en relación con la obra de Fabre y a las definiciones escénico-musicales derivadas del trabajo simpoiético de Sagredo-Núñez-Carrasco.

Estas texturas abordaron relaciones entre el texto y contenido instrumental derivadas de *Retablo*. Así, Núñez trabajó i) texturas en las que los instrumentos acompañaban al texto –en función de la densidad, timbre y comportamiento de la voz–, ii) texturas en las que los instrumentos enfatizaban el ritmo y el carácter del texto, y iii) texturas en las que los instrumentos actuaban en un plano independiente al de la voz, sin construir una relación explícita por medio del ritmo, la dinámica u otros elementos.

A modo de ejemplo, la obra comienza con los cinco instrumentos más el actor-músico (guitarra), a lo que se suma el texto del epígrafe declamado por la recitante en un plano separado a los instrumentos. Esta relación textual derivó de *Retablo*, a partir de sus cuadros en que solo había texto, y en donde no había otros sonidos derivados de los instrumentos. Así, la voz correspondía a un plano, y el silencio –en tanto que no presencia instrumental– correspondía a otro distinto. A modo de variante de esta textura, en el final de la obra se produce una interacción textual entre la recitante y el solista, que proviene de la interacción instrumental entre solista y quinteto (a nivel rítmico y armónico) sucedida los compases anteriores (ver Figura 9).

<sup>41</sup> “Posthumanist methodology must ‘resist grand theories’”. T. del A.

recitante un gesto. Cujos de tiniebla, ceniza apagada, entre hielos negros yace un corazón maltrecho:

Figura 9. Partitura *Villancicos del Santo Niño de las Quemaduras*, villancico 6 cc. 11-14.

De esta forma, a partir de los seis villancicos y el epígrafe inicial, y la estructuración instrumental derivada del trabajo simpoiético entre Sagredo, Núñez y Carrasco, la obra se organizó en 6 partes estando las dos primeras subdivididas en secciones:

TABLA 2. ESTRUCTURA DE LA OBRA  
*VILLANCICOS DEL SANTO NIÑO DE LAS QUEMADURAS*

Parte	Características
1.1 Introducción y epígrafe	Solista (guitarra), recitante, y quinteto instrumental
1.2 Villancico I	Solista (texto hablado) y quinteto instrumental
2.1 Introducción Villancico II	Solista (guitarra)
2.2 Villancico II	Recitante y trío de vientos
2.3 Interludios Villancico II	Solista (guitarra) y dúo de cuerdas

Parte	Características
3. Villancico III	Solista (texto hablado), recitante y quinteto instrumental
4. Villancico IV	Solista (guitarra y texto hablado) y quinteto instrumental
5. Villancico V	Solista (texto hablado), recitante y quinteto instrumental
6. Villancico VI	Solista (guitarra y texto hablado), recitante, y quinteto instrumental

Elaboración propia.

Las intervenciones instrumentales del solista son diferentes entre sí, en cuanto a recursos tímbricos e interacción con el texto hablado. De esta manera, cada intervención fue creada en función del texto, enfatizando su carácter e incluso buscando simbolizar su contenido poético. Ejemplo de esto es la introducción al villancico II, en que el solista ejecuta la guitarra que está sobre una mesa, la que es tocada por medio del roce de una cuerda de bronce (ver Figura 10). Esta forma de tocar simboliza el contenido del texto del villancico II, en particular el de sus primeros versos:

*el indio Miguel de Urbina,  
de rabia  
de yacer  
con su mujer y no con el hombre  
con el que se comunicaba nefandamente,  
toma una vela y prende fuego  
a un Niño Jesús de madera.  
(Fabre 2010: 56)*



Figura 10. Mauricio Carrasco. *Villancicos del Santo Niño de las Quemaduras*. Centro de Extensión Oriente UC. Santiago, Chile. Vimeo. Captura de pantalla.

## LA POESÍA DE FABRE

El solo hecho que la palabra sodomía figure en el título de la obra conlleva una carga semántica y semiótica ligada al pecado, la vergüenza, el ocultamiento, el secreto y la punición, al linaje *queer* de la performatividad: “no hay manera de que ningún reclamo afirmativo logre separar la palabra *queer* de sus asociaciones con la vergüenza y con la aterradora impotencia de una infancia donde se debe lidiar con disonancias o estigmatizaciones ligadas al género”<sup>42</sup> (Sedwick 1993: 4).

<sup>42</sup> *There's no way that any amount of affirmative reclamation is going to succeed in detaching the word from its associations with shame and with the terrifying powerlessness of gender-dissonant or otherwise stigmatized childhood.* T. del A.

Al inspirarse en un proceso judicial que llevó a la muerte en la hoguera a catorce homosexuales en el México colonial del siglo XVII, Fabre sublima la pretendida banalidad de escritos de la época que cumplían con objetivos cuasiperiodísticos de informar a la población así como a la Corona, a las colonias como al invasor, a los poderes fácticos, a los poderes político-administrativos como a los sin poder, a los letrados por medio de edictos así como a los analfabetos mediante pregones. Tanto *Retablo* como los *Villancicos* apelan a la materia viviente del intérprete como figura reencarnada de las víctimas del *crimen nefando de la sodomía* (Fabre 2010: 32), siendo la escena final la letanía de exterminación por medio del fuego que –proyectado sobre la enorme falda del protagonista–, lo devora en llamas mientras implora *acaben ya, es nuestro ruego* (Fabre 2010: 36).

Personificación del *peuple qui manque* –pueblo ausente– deleuzeano, este *acaben ya, es nuestro ruego* son a la vez las súplicas de los desaparecidos por la dictadura, de la población diezmada por el SIDA y que aún sigue muriendo en sitios del planeta al que el capitalismo avanzado no otorga las medicinas adecuadas, de las víctimas de segregaciones raciales, sexuales y políticas, de los que fueron exterminados o expulsados, tanto por exilios políticos o por aquellos producidos por la violencia de la desterritorialización capitalista que induce al éxodo de poblaciones en una escala planetaria sin precedente, que incluye evicciones, pérdida del hogar y desposesión sistemática (Sassen 2014).

Al reterritorializar monodramáticamente la poesía de Fabre, apelamos a una totalidad virtual de experiencias y afectos pasados recompuestos como acción artística en el presente desde los “márgenes abarrotados”<sup>43</sup> (Braidotti 2019: 108). Escogimos formas alternativas: el monodrama en vez de la parafernalia operística, para así explorar la otredad *queer* por sobre la institucionalidad heteronormativa que “solo otorga privilegios a quienes pueden exhibir y encarnar sus estándares idealizados”<sup>44</sup> (Grzanka 2019: 4).

## PERFORMATIVIDAD Y AUTOETNOGRAFÍA QUEER EN RETABLOY VILLANCICOS

*¡Crimen contra Natura!, exclama la Santa Doctrina*  
(Fabre 2010: 24).

¿Qué tipo de actos contra la naturaleza inspiran el oprobio social?<sup>45</sup> se pregunta Karen Barad, a lo que responde “el placer *queer*, sin duda, y un surtido de otras prácticas humanas [...]. El “perpetrador” es visto como aquel que daña la naturaleza desde el exterior, quien es al mismo tiempo denostado por ser parte de ella”<sup>46</sup> (Barad 2011: 121). En el primer volumen de *La historia de la sexualidad*, Foucault (1978) explica cómo las disciplinas científicas del siglo XIX en Europa *crean* al homosexual usando la sodomía para taxonomizar la “desviación” homosexual, y la de su contrario: la normalidad. Quizás la peor opresión es “especialmente aquella que nos parece normal o natural”<sup>47</sup> (Grzanka 2019: 1), construida mediante una performatividad sociopolítica que nos impone formas estructurales de dominación por repetición, ante las cuales la teoría *queer* pone de manifiesto la inestabilidad de los significados asumidos y de las relaciones de poder resultantes (Browne y Nash 2016).

<sup>43</sup> *It is crowded on the margins.* T. del A.

<sup>44</sup> *Only affords privilege to those who can exhibit and embody its realized standards.* T. del A.

<sup>45</sup> *What kind of acts against nature inspire morale outrage?* T. del A.

<sup>46</sup> *Queer pleasures for sure, even some forms of heterosexual sex, and an assortment of other human practices. [...] [T]he “perpetrator” is seen as damaging nature from the outside, yet at the same time is reviled for becoming part of Nature.* T. del A.

<sup>47</sup> *Especially those forms of oppression that appear to be normal or natural.* T. del A.



La performatividad ha ganado terreno en la emergente área de los estudios de la *performance*. Ahora bien, performatividad no se resume a la escena, sino a la “estilizada repetición de actos”<sup>48</sup> (Butler 1990: 140), sean artísticos o no. Esto apela a la iteración ligada al aprendizaje musical: el aprender y practicar un instrumento o la voz involucran una iteración *ad infinitum* de escalas, arpeggios, pasajes del repertorio, etcétera.

La iterabilidad nombra la represibilidad *estructural* del signo: para que un signo sea un signo, debe ser repetible, tanto si se repite empíricamente como si no. Indica la contaminación originaria del signo; no hay ninguna articulación “auténtica” del significado que no implique una contaminación por repetición, o por simulación, o por disimulación (Davis 2013: 70)<sup>49</sup>.

En cuanto a la *performance*, Richard Schechner la describe como la “restauración del comportamiento [...] El comportamiento restaurado o la conducta doble es lo que se puede repetir, ensayar y, sobre todo, *recrear*”<sup>50</sup> (Schechner y Turner 1985: 35-116). Sin embargo, la paradoja de la restauración reside en el fenómeno mismo de la repetición: ninguna acción o secuencia de acciones puede ser interpretada dos veces de la misma manera; deben ser reinventadas o recreadas en cada aparición. En este espacio de comportamiento improvisado, la memoria se revela como imaginación, precisa Roach (1995).

¿Cuándo entonces la performatividad –entendida en el contexto de este artículo relacionado a la *performance*– se convierte en performatividad *queer*? Según Sedwick:

Cada vez que el actor, o el artista de la *performance*, ofrece el espectáculo de su narcisismo “infantil” delante la mirada del espectador, el escenario está preparado (por así decirlo) para una nueva inundación dramatizada del sujeto por la vergüenza de la devolución rechazada; o por la pulsación exitosa de la mirada reflejante a través de un circuito narcisista convertido en elíptico (es decir: necesariamente distorsionado)<sup>51</sup> (Sedwick 1993: 6).

En consecuencia, para Sedwick toda performatividad es *queer* desde el momento en que el artista busca incesantemente en escena la mirada aprobatoria del Otro, de ese *Otro que siempre es otro y cuyo emblema es un espejo frente a otro espejo* (Fabre 2010: 16) que lo libere de su vergüenza. El otro no solo representa el público que escruta desde su asiento al intérprete en escena, sino que al Otro lacaniano que “representa el lugar de los significantes, el lugar simbólico del lenguaje que preexiste a los sujetos”<sup>52</sup> (Hachemi 2016: 37). En *Retablo* y *Villancicos*, Carrasco encarnó un texto a su vez encarnado, incrustado y enraizado en el oprobio y la vergüenza; encarnó a los personajes que pagaron con la hoguera el precio de su liberación libidinal. El protagonista de *Retablo* relata poéticamente su historia al mismo tiempo que representa a todos los que fueron condenados con él, metáfora de la recreación de la vergüenza común, del compartir este *exilio babilónico* descrito por Sedwick –ya

<sup>48</sup> *Stylised repetition of acts*. T. del A.

<sup>49</sup> *Iterability names the structural repeatability of the sign: for a sign to be a sign, it must be repeatable, whether or not it is ever empirically repeated. It indicates the originary contamination of the sign; there is no ‘authentic’ articulation or meaning that does not involve contamination-by-repetition, or by simulation, or dissimulation*. T. del A.

<sup>50</sup> *Restoration of Behavior [...] Restored behavior is that which can be repeated, rehearsed, and above all recreated*. T. del A.

<sup>51</sup> *Whenever the actor, or the performance artist, [...] proffers the spectacle of her or his “infantile” narcissism to a spectating eye, the stage is set (so to speak) for either a newly dramatized flooding of the subject by the shame of refused return; or the successful pulsation of the mirroring regard through a narcissistic circuit rendered elliptical (which is to say: necessarily distorted)*. T. del A.

<sup>52</sup> *L’Autre représente le lieu des signifiants, le lieu symbolique du langage qui préexiste aux sujets*. T. del A.

sea desde la infancia en México del escritor, como la del intérprete en Chile— durante una década que estigmatizaba aún más la homosexualidad debido a la aparición del “cáncer gay” (como fue denominada la aparición del SIDA en los años ochenta).

El fuego que expía de pecados en *Retablo—amante brutal, oh Fuego* (Fabre 2010: 36)— sirve de catarsis en *Villancicos, copia los incendios de amor que el corazón le llagan* (56). En el libro XI “Tuché et automaton” de *Le séminaire*, Lacan se consagra al análisis de uno de los sueños fundamentales de la interpretación freudiana, el del padre que sueña con el hijo envuelto en llamas, quien a su vez le dice: “padre, ¿no te das cuenta de que me estoy quemando?”

*El niño se vuelve espejo donde el indio Miguel se mira  
ay, ardiendo entre futuras llamas.  
(Fabre 2010: 57).*

El padre tiene este sueño mientras su hijo muerto yace en la habitación contigua donde estaba siendo velado. El cuerpo del infante difunto rodeado de velas efectivamente se quema durante la noche debido a un descuido de su vigía, quien se durmió y no se dio cuenta que una de las velas que rodeaban el cuerpo inerte del niño caen sobre él.

Entre sueño y vigilia, “el padre, que había permanecido dentro del sueño para ver a su hijo vivo una vez más, recibe la orden, por parte de este hijo, de no ver desde dentro [...] sino de ver desde fuera, de dejar al niño en el sueño para despertar en otro lugar”<sup>53</sup> (Caruth 1995: 100). Orden ligada a la *performance*, el niño pide al padre de pasar de ser protagonista a espectador, del proscenio a la gradería: “Es precisamente el niño muerto, el niño en su irreductible inaccesibilidad y alteridad, el que le dice al padre: *despierta, déjame, sobrevive, sobrevive para contar la historia de mi ardor*”<sup>54</sup>, pudiendo así acceder al “interior del sueño, y el interior de la muerte, que es el único lugar en el que el niño podría ahora ser visto de verdad”<sup>55</sup> (100-101).

## A MODO DE CONCLUSIÓN

Por medio de la *performatización* de este sueño freudiano, los personajes devorados por las llamas —resucitados en la obra de Fabre, puestos en escena por Sagredo, musicalizados por Núñez, encarnados por Carrasco— se presentan ante el espectador desde su irreductible inaccesibilidad y desde su alteridad sodomítica. Como el niño que le pide al padre que sobreviva para contar la historia de su ardor, los personajes de Fabre, antepasados del linaje *queer* de la performatividad, son parte de una “genealogía de la *performance* que documenta la transmisión y la difusión histórica de la práctica cultural a través de representaciones colectivas”<sup>56</sup> (Roach 1995: 48).

<sup>53</sup> *The father, who would have stayed inside the dream to see his child alive once more, is commanded, by this child, to see not from the inside [...] but to see from the outside, to leave the child in the dream so as to awaken elsewhere.* T. del A.

<sup>54</sup> *It is precisely the dead child, the child in its irreducible inaccessibility and otherness, who says to the father: wake up, leave me, survive, survive to tell the story of my burning.* T. del A.

<sup>55</sup> *The inside of the dream, and the inside of the death, which is the only place in which the child could now be truly seen.* T. del A.

<sup>56</sup> *Genealogies of performance document the historical transmission and dissemination of cultural practices through collective representations.* T. del A.

El carácter transgresor y paródico de la obra de Fabre<sup>57</sup>, unidos a la tríada Sagredo-Núñez-Carrasco que desarrolló un proceso creativo transversal y simpoiético como alternativa a la dinámica de creación-colaboración autopoietica director-compositor-intérprete, se sitúan en tanto cartografías de colaboración supradisciplinaria. Estas “son tanto el registro de lo que estamos dejando de ser –antropocéntrico, humanista– como el germen de lo que estamos en proceso de devenir –una multiplicidad de sujetos posthumanos–”<sup>58</sup> (Braidotti 2019: 137).

Nuestra colaboración se posiciona más hacia la subversión –en tanto transgresión y parodia– que hacia la hegemonía, en el dilema planteado por Sedwick de “si determinadas *performances* son realmente paródicas y subversivas o son simplemente una defensa del *statu quo*. El resultado final suele ser el mismo: un poco subversivo, un poco hegemónico”<sup>59</sup> (Sedwick 1993: 15). Nuestro argumento yace en la iteración performativa –“la repetición exige lo nuevo”<sup>60</sup> (Lacan 1973: 59)–, desde la cual reterritorializamos el género monodramático: el teatro, la composición y la interpretación se funden en una creación donde cada disciplina experimenta, opina, se inspira, se inmiscuye, *juega* con la otra. En esta colaboración supradisciplinaria que dio como resultados las obras *Retablo y Villancicos*, la obra se construyó performativamente, por medio de la experimentación a base de la iteración durante los periodos de ensayo, desde una exploración del trauma del texto de Fabre que Carrasco encarnaba desde un empirismo místico, estableciendo una línea genealógica *queer* con los personajes de Cotita de la Encarnación y Miguel de Urbina del siglo XVII. “El choque de la visión traumática revela la esencia de la subjetividad humana no tanto como una relación epistemológica sino, más bien, en lo que se puede definir como una relación ética con lo real”<sup>61</sup> (Caruth 1995: 90). La ética, Braidotti la concibe como el “extraer nuestro placer de un modo de relación afirmativo, no de la perpetuación de regímenes familiares y de valores dominantes”<sup>62</sup> (Braidotti 2016: 37).

Es desde la otredad sexual y el contexto político-social latinoamericano, desde esa “Nueva España” que se intenta deshacer de sus blasones coloniales mientras abraza nuevos estandartes postcoloniales-reivindicativos, que las partes ausentes del pueblo deleuzeano se manifiestan para reconquistar la subjetividad de sus territorios al proponer monodramas que –partiendo del inicial trauma punitivo– aportan a la persistencia de la memoria colectiva mediante el comportamiento restaurado, y representan una forma alternativa y potencialmente contestataria de conocimiento: el conocimiento corporal, el hábito, la costumbre (Roach, 1995). La performatividad *queer* de Cotita de la Encarnación reencarnada por Carrasco rechaza oposiciones binarias, viniendo al encuentro de Spinoza, quien, durante ese mismo siglo XVII donde barbáricamente se quemaban sodomitas y brujas, desarrollaba su concepto central de monismo donde “la materia, el mundo y los propios seres humanos no son entidades dualistas estructuradas según principios de oposición

<sup>57</sup> Acerca de *La sodomía en la Nueva España* (2010), Williams precisa que es una “parodia del auto sacramental canónico [en las que] Fabre rescata, repite, se conforma y a la vez transgrede las normas prescritas” (Williams, 2018: 47).

<sup>58</sup> *Cartographies are both the record of what we are ceasing to be -anthropocentric, humanistic- and the seed of what we are in the process of becoming - a multiplicity of posthuman subjects.* T. del A.

<sup>59</sup> *Whether particular performances are really parodic and subversive or just a uphold of the status quo. The bottom line is generally the same: kinda subversive, kinda hegemonic.* T. del A.

<sup>60</sup> *La répétition demande du nouveau.* T. del A.

<sup>61</sup> *The shock of traumatic sight reveals at the heart of human subjectivity not so much an epistemology but, rather, what can be defined as an ethical relation to the real.* T. del A.

<sup>62</sup> *Drawing our pleasure from an affirmative mode of relation, not from the perpetuation of familiar regimes and dominant values.* T. del A.

interna o externa, sino sujetos-en-proceso materialmente integrados que circulan dentro de redes relacionales”<sup>63</sup> (Braidotti 2016: 30).

Esta “exuberancia transdisciplinaria”<sup>64</sup> posthumana (Braidotti 2019: 100) ha guiado nuestro trabajo supradisciplinar, en donde la creatividad y “el pensamiento funcionan como una cámara de resonancia, un espacio de vibración entre las multicapas y las multi-dimensiones de las mesetas de nuestras posiciones encarnadas e integradas”<sup>65</sup> (Braidotti 2019: 68). Al transformar fronteras rígidas en zonas de no resistencia, recurriendo indistintamente a enfoques inter, transdisciplinarios, o desde la propia disciplina, proponemos un arte desvergonzado, libre de prejuicios, desde un devenir-minoritario migratorio e inquieto.

## BIBLIOGRAFÍA

AHMED, SARA

2006 *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*. Durham: Duke University Press.

2010 *Sensitivity to Stigma: Eve Sedgwick and Queer- of-Colour Critique*. En <https://feministkilljoys.com/2013/10/20/sensitivity-to-stigma/> [acceso: 12 de noviembre de 2022].

AURORA, SIMONE

2014 “Territory and Subjectivity: the Philosophical Nomadism of Deleuze and Canetti”, *Minerva - An Internet Journal of Philosophy*, XVIII/1, pp. 1-26.

BARAD, KAREN

2003 “Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter”. *Signs*, XXVIII/3, pp. 801-831. <https://doi.org/10.1086/345321>

2011 “Nature’s Queer Performativity”. *Qui Parle*, XIX/2, pp. 121-158. <https://doi.org/10.5250/quiparle.19.2.0121>

BAYLEY, ANNOUCHKA

2018 “Posthumanism, Decoloniality and Re-Imagining Pedagogy”. *Parallax*, XXIV/3, pp. 243-253. DOI: 10.1080/13534645.2018.1496576

BOURRIAUD, NICOLAS

2021 *Inclusions. Esthétique du Capitalocène*. París: Presses Universitaires de France.

BRAIDOTTI, ROSI

2016 “Anthropos Redux: A Defence of Monism in the Anthropocene Epoch”. *Frame*, XXIX/2, pp. 29-46.

2019 *The Posthuman Knowledge*. Nueva York: Polity.

BROWNE KATH Y CATHERINE NASH (EDS.)

2010 *Queer Methods and Methodologies: Intersecting Queer Theories and Social Science Research*. Londres: Routledge.

BUTLER, JUDITH

1990 *Gender Trouble*. Nueva York: Routledge.

<sup>63</sup> *That matter, the world, and humans themselves are not dualistic entities structured according to principles of internal or external opposition, but rather materially embedded subjects-in-process circulating within webs of relations*. T. del A.

<sup>64</sup> *Transdisciplinary Exuberance*. T. del A.

<sup>65</sup> *Thinking functions like a chamber of resonance, a space of vibration, between the multi-layered and multi-directional plateaus of our embodied and embedded positions*. T. del A.

## CARRASCO, MAURICIO

2018 “Monodrama and music theatre as transformative artistic experiences: from a performative to an embodied acting musician/guitarist”. PhD dissertation, University of Melbourne, Australia.

2021 “Erasing Memory and Trauma in Mark Ravenhill and David Chisholm’s *The Experiment*”. *Resonancias*, XXV/49, pp. 201-220.

## CARUTH, CATHY

1995 “Traumatic Awakenings”. *Performativity and Performance*, Eve Kosofsky Sedgwick y Andrew Parker (editores), Nueva York: Routledge, pp. 89-108.

## CRUTZEN, PAUL Y EUGENE STOERMER

2000 “The “Anthropocene”. *Global Change Newsletter*, 41, pp. 17-18.

## DAVIS, DIANE

2013 “Performative Perfume”. *Performatives After Deconstruction*, Mario Senatore (editor), Bloomsbury Studies in Continental Philosophy, Londres: Bloomsbury Academic, pp. 70-85.

## DELEUZE, GILLES

1995 *Negotiations*. Nueva York: Columbia University Press.

## DELEUZE, GILLES Y FÉLIX GUATTARI

1987 *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.

## DEMPSTER, BETH

1998 “A Self-Organizing Systems Perspective on Planning for Sustainability”. Tesis de Magíster, University of Waterloo, Canadá.

## FABRE, LUIS FELIPE

2010 *La sodomía en la Nueva España*. Valencia: Pre-Textos.

## FOUCAULT, MICHEL

1978 *The history of sexuality*. Vol. 1. Nueva York: Pantheon Books.

1975 *Surveiller et punir*. París: Gallimard.

## FREUD, SIGMUND

1955 “The Psychogenesis of a Case of Homosexuality in a Woman”. *The Standard Edition of the Complete Works of Freud*, Londres: Hogarth Press.

## GONZÁLEZ, ELSY Y JOSÍA ISEA

2019 “La desterritorialización y el agenciamiento de los conocimientos. Una invocación urgente a la investigación universitaria en la postmodernidad”. *Revista Koïnomia*, IV/8 (julio-diciembre). <http://dx.doi.org/10.35381/r.k.v4i8.282>

## GRZANKA, PATRICK

2019 “Queer theory”, *SAGE Research Methods Foundations*, Paul A. Atkinson, Sara Delamont, Alexandru Cernat, Joseph W. Sakshaug y Richard A. Williams (editores), Thousand Oaks (California): SAGE Publications. <http://doi.org/10.4135/9781526421036767663>

## GUATTARI, FÉLIX

1995 *Chaosmosis: An Ethico-Aesthetic Paradigm*. Bloomington: Indiana University Press.

## HACHEMI, OMAR

2016 “Au-delà de la loi de l’Autre: le malentendu selon Jacques Lacan”. *Cahiers Du Centre De Linguistique Et Des Sciences Du Langage*, 44, pp. 31-48. <https://doi.org/10.26034/la.cdclsl.2016.525>

## HALL, KIM Q.

2017 “Queer Epistemology and Epistemic Injustice”, *The Routledge Handbook on Epistemic Injustice*, Gaile Pohlhaus, Ian Kidd y José Medina (editores), Nueva York: Routledge; pp. 158-166.

HARAWAY, DONNA

1988 "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective". *Feminist Studies*, XIV/3, pp. 575-599. <https://doi.org/10.2307/3178066>

2016 *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press.

HARRISON, JEREMY

2016 *Actor-Musicianship*. Londres: Bloomsbury.

KIRBY, ALAN

2006 "The Death of Postmodernism and Beyond". *Philosophy Now*, 58, pp. 34-37.

KNOCHEL, AARON

2018 "Drawing Together and Falling Apart". *Parallax*, XXIV/3, pp. 295-305.

KOOLE, MARGUERITE

2020 "Review of Rosi Braidotti (2019). *Posthuman Knowledge*. Cambridge, UK: Polity Press". *Postdigital Science and Education*, II/3, pp. 1052-1056. <https://doi.org/10.1007/s42438-020-00139-y>

KÖTTER, RUDOLF Y PHILIPP BALSIGER

1999 "Interdisciplinarity and Transdisciplinarity: A Constant Challenge to the Sciences". *Issues in Integrative Studies*, XVII, pp. 87-119.

LACAN, JACQUES

1973 "Tuché et automaton". *Le séminaire, livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. París: Editions du Seuil.

LYKKE, NINA

2018 "Passionately Posthuman: From Feminist Disidentifications to Postdisciplinary Posthumanities". *A Feminist Companion to the Posthumanities*. Cham: Springer.

MARGULIS, LYNN Y DORION SAGAN

2000 *What Is Life?* Berkeley: University of California Press.

MATURANA, HUMBERTO Y FRANCISCO VARELA

1973 *De máquinas y seres vivos. Autopoiesis: la organización de lo vivo*. Santiago: Editorial Universitaria.

NÚÑEZ, ANDRÉS

2009 "IDRESI. El método como deriva en un proceder". Tesis de Magíster en Artes mención Composición Musical. Universidad de Chile.

PAYETTE, JESSICA

2008 "Seismographic Screams: *Erwartung's* reverberations through twentieth-century culture". PhD dissertation, Stanford University.

ROACH, JOSEPH

1995 "Culture and Performance in the Circum-Atlantic World", *Performativity and Performance*, Eve Kosofsky Sedgwick y Andrew Parker (editores), Nueva York: Routledge, pp. 45-63.

SAGREDO, CAROLINA

2018 "La materialización del discurso en la escena. A propósito de Retablo de Sodomitas, monodrama para un guitarrista" [Video]. Jornadas de Música y Escena 2018-2019. Auditorio Nicolás Casullo, Universidad Nacional de Quilmes, Argentina, 21 de mayo de 2018. Vimeo. <https://vimeo.com/835927661?fbclid=IwAR0cJcgWkavzbktniYErIFmhFupTiyOycSmQacUyevWGM1tOnpxuChawQf4> [acceso: 13 de junio de 2023].

SASSEN, SASKIA

2014 *Expulsions: Brutality and Complexity in the Global Economy*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.

SCHECHNER, RICHARD Y VICTOR W. TURNER

1985 *Between theater & anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

SEDGWICK, EVE KOSOFSKY

1993 "Queer Performativity: Henry James's The Art of the Novel". *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, I/1, pp. 1-16. <https://doi.org/10.1215/10642684-1-1-1>

VANNINI, PHILLIP

2015 *Non-Representational Methodologies: Re-Envisioning Research*. Nueva York: Routledge.

WILLIAMS, TAMARA

2018 "Todo lo perdido regresa travestido": los anexos de La sodomía en la Nueva España de Luis Felipe Fabre". *iMex Revista. XIII. Género y sexualidad en la literatura mexicana del siglo XXI*, XIII/3, pp. 46-59. <https://doi.org/10.23692/iMex.13.3>

### Sitios internet

ACADEMIAS SUIZAS DE LAS ARTES Y LAS CIENCIAS

2022 *Transdisziplinarität*. Academias Suizas de las Artes y las Ciencias – Swiss Academies of Arts and Sciences. <https://akademien-schweiz.ch/de/themen/transdisziplinaritat/> [acceso: 12 de noviembre de 2022].

FRANCE MUSIQUE

2013 Transcripción de la entrevista en Radio France Musique a Bruno Mantovani del 3 de octubre. <https://www.resmusica.com/2013/10/09/filipetti-et-mantovani-parite/> [acceso: 8 de mayo 2022].

### Partituras

NÚÑEZ, ANDRÉS

2018 *Retablo de Sodomitas, monodrama para un guitarrista*. Archivo del compositor.

2021 *Villancicos del Santo Niño de las Quemaduras*. Archivo del compositor.

# *Aproximación a la obra teórico-pedagógica de Andrés Steinfors Mulow*

## *An approach to the theoretical-pedagogical work of Andrés Steinfors Mulow*

*por*

Juan Pablo Moreno

Investigador independiente, Alemania  
juanpablomoreno.romero@gmail.com

En el presente artículo se presenta un acercamiento a la obra de Andrés Steinfors Mulow (1883-1949) en el ámbito de la teoría y la pedagogía de la música. Este autor, hoy prácticamente desconocido, y quien fuera profesor del Conservatorio Nacional de Música y Declamación de Chile, desarrolló en el primero de dichos ámbitos una propuesta de reforma a la escritura musical. En el presente trabajo se hace una revisión de dicha propuesta, su recepción y su alcance internacional. Además, se hace una revisión de su pensamiento pedagógico aplicado a la enseñanza de la música, el que quedó plasmado en sus textos para el aprendizaje de la lectura musical y la armonía. Estos trabajos tuvieron una mejor recepción y han permitido que su nombre no se haya perdido del todo en el tiempo.

**Palabras clave:** Andrés Steinfors Mulow, pedagogía musical, teoría musical, notación musical, armonía.

*This article presents an approach to the work of Andrés Steinfors Mulow (1883-1949) in the field of music theory and pedagogy of music. This author, today practically unknown, and who was a professor at the National Conservatory of Music and Declamation of Chile, developed in the first of these areas a proposal to reform of musical writing. This paper reviews this proposal, its reception, and its international acceptance. In addition, a review is made of his pedagogical thinking applied to the teaching of music, which was embodied in his texts for the learning of musical reading and harmony. These works had a better reception and have allowed that his name has not been completely lost in time.*

**Keywords:** Andrés Steinfors Mulow, music pedagogy, theory of music, music notation, harmony.



INTRODUCCIÓN<sup>1</sup>

Andrés Steinfort Mulsov (1883-1949) fue un compositor chileno formado en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación en Santiago de Chile, institución a la que ingresó en 1905 y en la que luego asumió labores de ayudante de la clase de teoría, según consta en la *Reseña histórica del Conservatorio Nacional de Música y Declamación: 1849 a 1911* (Sandoval 1911). Posteriormente, se desempeñó como profesor de teoría, solfeo, armonía y composición en dicha institución, según él mismo da cuenta en el prefacio de su tratado *Armonía*, firmado como “Profesor de Armonía del Conservatorio” (Steinfort 1925: 4), y en el prólogo de *ABC de la Música*, firmado como “Profesor de Teoría y Solfeo, Armonía y Composición del Conservatorio Nacional de Música” (Steinfort 1927: 5). Esta labor la desempeñó hasta octubre de 1931, momento en que presentó su renuncia, según consta en los *Decretos de la Rectoría* de la Universidad de Chile (1931)<sup>2</sup>.

Steinfort desarrolló su carrera como compositor principalmente en el ámbito musical de Santiago, ligado al Conservatorio Nacional previo a su reforma en 1928, momento en el que se desarrolló un proceso de modernización, que pretendía profesionalizar la práctica musical, integrándola al medio universitario. Como resultado, se incorporó el Conservatorio a la Universidad de Chile. Según Izquierdo (2011b: 15-16), este “fue un momento clave en la construcción de la música docta en Chile, ‘música académica’ construida desde la Universidad, y considerada y valorada desde la Institución, visión que permanece hasta nuestros días con pocos o prácticamente ningún cambio”.

Las composiciones de Steinfort no se proyectaron en la etapa posterior a dicha reforma, por lo que su nombre ha quedado con el pasar de los años en el olvido, como ha ocurrido también con otros músicos de su generación (Merino 2014). El desconocimiento de una parte de los compositores ligados al Conservatorio Nacional se ha debido a que sus nombres fueron omitidos durante décadas en la historiografía musical chilena por no haberse alineado con el mencionado programa de reforma institucional impulsado por Domingo Santa Cruz y la Sociedad Bach (Izquierdo 2011a; 2011b). Si bien no se han encontrado, en el curso de esta investigación, registros que den cuenta de la situación específica de Steinfort en dicho proceso de transformación institucional, ni acerca de su posición al respecto, su nombre comenzó a desaparecer a partir de ese momento, por lo que su figura queda definitivamente ligada al Conservatorio anterior a la reforma. Una revisión de su labor como compositor, así como de su presencia en la historiografía musical chilena, permite afirmar que la transformación institucional y las diferencias estéticas que conllevó fueron determinantes en la suerte que corrió. Dicha revisión ha formado parte de la investigación en la que se enmarca el presente texto y que ha sido recientemente publicada (Moreno 2022).

Además de los datos antes mencionados, acerca de Steinfort ha llegado hasta nuestros días muy poca información. Los datos biográficos son escasos, así como antecedentes de aspectos ideológicos que permitan situarlo en el contexto de su época más allá de su quehacer musical y pedagógico. La información más detallada es la aportada por Uzcátegui

<sup>1</sup> El presente artículo presenta parte de los resultados obtenidos de una investigación mayor realizada como Trabajo final del programa de Máster en Interpretación e Investigación Musical con especialidad en Investigación, en la Universidad Internacional de Valencia finalizada en octubre de 2019, la que fue continuada como investigación independiente entre esa fecha y noviembre de 2021.

<sup>2</sup> El puesto vacante fue ocupado por Elcira Castrillón como profesora de Teoría y Solfeo y por Jorge Urrutia Blondel como profesor de Armonía Complementaria (Universidad de Chile 1931: 465). Este último había sido alumno de Steinfort; según sus propias palabras: “don Andrés Steinfort me inició en la técnica de la Armonía, la que después continué con Fernando García Oldini” (Urrutia Blondel 1977: 6).

en su libro *Músicos chilenos contemporáneos: Datos biográficos e impresiones de sus obras* (1919: 147-53)<sup>3</sup>, que presenta un completo perfil de Steinfort y destaca su quehacer como compositor, teórico de la música y pedagogo. El presente trabajo se enfoca en los últimos dos aspectos mencionados, haciendo una revisión de su trabajo en dichos ámbitos a partir de la descripción hecha por Uzcátegui, y de su alcance posterior.

Si bien los trabajos de Steinfort como teórico de la música y como pedagogo están estrechamente ligados y son inseparables –porque su quehacer como pedagogo, como se verá más adelante, tenía como fin último favorecer el aprendizaje de la teoría musical–, para efectos de esta revisión se hace necesario dividirlos, para poder dar énfasis a distintos aspectos de ellos.

En un primer momento se abordarán algunos aspectos relevantes de su pensamiento pedagógico, los que fueron determinantes en el desarrollo metodológico de sus publicaciones musicales *ABC de la música* (1922 y 1927) y *Armonía* (1925), de las que se hará un acercamiento descriptivo.

Más adelante se abordará un aspecto interesante del trabajo de Steinfort en el ámbito de la teoría musical, describiendo su esfuerzo por transformar la escritura musical occidental mediante una propuesta de reforma a la notación musical. De dicha propuesta existe una descripción detallada presentada por Uzcátegui (1919), quien además menciona los esfuerzos de Steinfort por darla a conocer a nivel internacional y, a su vez, lamenta la nula aceptación de esta. Durante el desarrollo de la presente investigación, se encontraron registros que evidencian lo señalado por Uzcátegui, dando cuenta efectivamente del alcance internacional que pretendía lograr Steinfort. Dichos registros, en los que se menciona, comenta, discute, o se hace acuso de recibo de la propuesta de Steinfort, han sido encontrados en diversos documentos publicados en Francia, Alemania y Austria en 1911 y 1912<sup>4</sup> y en Estados Unidos en 1987. A partir de esas referencias, fue posible dar con un documento manuscrito original de Steinfort que se conserva actualmente en una biblioteca alemana, el que será también descrito en detalle.

## 1. STEINFORT COMO PEDAGOGO

Muchos de los compositores que se desempeñaron como docentes en el Conservatorio Nacional en Santiago de Chile produjeron textos dedicados a la enseñanza de las diferentes ramas de la teoría musical, partiendo desde el nivel inicial hasta la formación avanzada. En el caso de Steinfort, su producción fue mucho más allá de la enseñanza específica de la disciplina musical, y llegó a desarrollar un concepto pedagógico que pretendía mejorar la metodología de enseñanza a nivel general.

Las características específicas del pensamiento pedagógico de Steinfort y su aplicación en sus textos de enseñanza serán abordadas en profundidad más adelante. En primer lugar, es necesario situar la figura de Steinfort en el ámbito de la pedagogía musical y en el contexto educativo chileno, lo que implica establecer las redes de acción fuera de las aulas del Conservatorio Nacional.

<sup>3</sup> El capítulo dedicado a Steinfort fue republicado en *Música*, III/3 (1922), pp. 1-3, revista dirigida por Aníbal Aracena, con el título “Andrés Steinfort Mulsow” (Uzcátegui 1922).

<sup>4</sup> Para acceder a los documentos, en los que se habían detectado referencias a Steinfort y su propuesta, fue necesario consultar publicaciones conservadas en bibliotecas de Francia y Alemania. En uno de los casos, fue posible acceder a un documento original tras localizarlo en una tienda de antigüedades en Alemania.

Barbacci<sup>5</sup> (1940) se refirió a Steinfort en una conferencia que precedió a un concierto de música chilena, realizado en Lima el 15 de septiembre de 1940, de la siguiente manera:

Andrés Steinfort, brillante compositor y uno de los mejores pedagogos de Chile, por su modestia permanece aislado y casi desconocido; ha publicado varias obras de interesante estructura y sabio [sic] elaboración además de algunos tratados de teórica musical (1940: 4).

Además de dar cuenta de la situación de olvido vivida por el compositor en esos años, Barbacci destacó el perfil pedagógico de Steinfort. Esta afirmación es difícil de generalizar, debido a su limitación y falta de especificidad en los criterios para establecerla, pero, tomando en consideración que esta descripción se hizo en el marco de una actividad musical, se puede afirmar ciertamente que Barbacci se refirió a Steinfort en estos términos en el ámbito específico de la pedagogía musical.

Según Richter (2016), la pedagogía de la música, en un sentido amplio, consiste en todos los esfuerzos prácticos y sistemáticos, basados en evidencia científica, reflexiones e investigaciones, destinados a servir a la facilitación y mediación, por parte de profesores y alumnos, de competencias, habilidades y conocimientos musicales. En este sentido, el trabajo de Steinfort no solo calza con dicha definición, como se verá detalladamente en el siguiente apartado, sino que es oportuno afirmar que él fue en cierta medida pionero en el ámbito de la pedagogía musical en Chile. Es importante destacar que la enseñanza de la música como disciplina pedagógica en Chile comenzó a ser regulada en el ámbito universitario a partir de la promulgación del Decreto Universitario N° 566, del 4 de noviembre de 1935, en el que se incorporó la disciplina musical a la Universidad de Chile y se establecieron los criterios para los nuevos títulos profesionales de Maestro de las disciplinas instrumentales, canto y teoría de la música. En los estudios contemplados por el Instituto Pedagógico se agregó la posibilidad de obtener el título de Profesor de Música (Poblete 2017). Este modelo fue replicado en las décadas posteriores en otras universidades, donde se crearon las carreras de pedagogía en música. Steinfort desarrolló su trabajo pedagógico entre 1911 y 1931 aproximadamente, por lo que, retomando la afirmación anterior, su obra se puede considerar fundacional en el ámbito de la pedagogía musical.

Además de ocupar su cargo como profesor del Conservatorio Nacional, Steinfort fue profesor de la Escuela Técnica anexa al Instituto Superior de Educación Física dependiente de la Universidad de Chile, según consta en el documento *Memoria, Plan de Estudios i Reglamento del Instituto Superior de Educación Física Correspondiente al año 1918* (Universidad de Chile 1919). Si bien en el documento no se especifica qué asignaturas dictaba Steinfort, el plan de estudios contempla el área de música vocal, que incluye las asignaturas de “teoría”, “solfeo” y “armonía i composición”. Estas coinciden con su perfil de especialización, por lo que se puede deducir que probablemente dictó alguna o la totalidad de ellas.

Más allá del ámbito musical, Steinfort tuvo una activa participación en instancias de discusión en torno a la educación chilena. En septiembre de 1926 fue parte de la Asamblea Pedagógica organizada por la Asamblea Departamental de Santiago de la Sociedad Nacional de Profesores. Steinfort asistió como representante del Conservatorio Nacional junto con Lidia Saavedra. La asamblea contó con setecientos noventa y cuatro participantes de todo Chile.

Respecto de la participación en la asamblea, el reglamento establecía:

<sup>5</sup> Rodolfo Barbacci (1911-1972) fue un compositor y musicólogo argentino radicado en Perú, donde fue director de la *Revista Musical Peruana* entre 1939 y 1941. <https://www.ripm.org/?page=JournalInfo&ABB=RPE> [acceso: 4 de junio de 2023].

Artículo 1°. Podrán formar parte de la Asamblea Pedagógica los miembros del Claustro Universitario, del personal docente y administrativo de los establecimientos de enseñanza, los profesores titulados, hasta tres delegados de las colectividades organizadas que deseen hacerse representar, hasta cinco delegados de cada Centro de Estudiantes Universitarios y hasta quince del Centro de Estudiantes de Pedagogía. Podrán también tomar parte en los debates los miembros del Congreso Nacional (Asamblea Departamental de Santiago de la Sociedad Nacional de Profesores 1927: 7).

Las actividades que se desarrollaron en la Asamblea Pedagógica “se consagraron a dos aspectos sobresalientes de la materia, a saber: a la organización general de la enseñanza, y a las reformas que son menester introducir en los planes, programas, métodos y pruebas de nuestro actual sistema educativo” (1927: 5).

Con un sistema educativo aún en su juventud y necesitado de transformaciones urgentes para afrontar el siglo XX con los enormes cambios sociales que traía consigo, la Asamblea Nacional asumió la tarea de generar propuestas concretas de reformas para ser entregadas a las autoridades de gobierno y legislativas. Esta tarea es descrita en las actas de la Asamblea de la siguiente manera:

Frutos de la experiencia, de un cuidadoso estudio y de un patriótico anhelo de perfeccionamiento de todo el sistema no solo en su organización administrativa, sino en sus fundamentos filosóficos y en los procedimientos que deberán emplearse, los profesores de Chile confían en que sus aspiraciones han de verse realizadas (1927: 5).

La participación de Steinfors fue activa y, según consta en las actas, expuso ante la Asamblea su propuesta metodológica respecto de los textos de enseñanza, como se expone a continuación.

### 1.1. *Selbstunterricht*: democratización del aprendizaje

En las conclusiones de la séptima sesión de la Asamblea Pedagógica el 26 de septiembre de 1926, Steinfors presentó dos propuestas que reflejaban su visión democratizadora de la educación. En primer lugar, propuso la creación de “Consejos de padres de familia” en cada escuela, con la facultad de fiscalizar la calidad de la enseñanza. En el segundo punto, que aquí más interesa por ser la base de sus obras pedagógico-musicales, Steinfors expuso el método de autoenseñanza<sup>6</sup>:

2° Ayuda al profesor sin vocación. El libro didáctico más perfecto, es decir, el que menos trabajo del profesor necesita para que el alumno aprenda lo que estudia, es el de “auto-enseñanza”, aquel libro que reúne tal claridad, orden, continuidad y limitación de cada materia, que el estudiante pueda aprender y educarse a sí mismo y ser su propio maestro (1927: 109-110).

En el prólogo de su libro *ABC de la música* (1927), Steinfors se refiere a este método de la siguiente manera:

La autoenseñanza es el método natural de aprender lo que se desea. Su elasticidad es tal, que se adapta a cualquiera mentalidad, a todos los grados de inteligencias, desde el niño en el comienzo de su desarrollo cerebral hasta el hombre ya formado (1927: 4).

<sup>6</sup> El concepto aparece en algunos textos como auto-enseñanza y en otros como autoenseñanza. Se opta por el segundo, pero cuando corresponda a una cita se respetará la forma utilizada en el texto original.

Uzcátegui (1919) ya había valorado positivamente, varios años antes, la metodología propugnada por Steinfort, poniéndolo como ejemplo, ya que este se formó de manera autodidacta antes de estudiar en el Conservatorio Nacional: “Contrariamente a la totalidad de maestros que aseveran que no se puede estudiar solo la música, preconiza lo que los alemanes llaman *selbstunterricht*”, de lo que es un caso auténtico” (1919: 147).

*Selbstunterricht*, según el *Lexikon der Psychologie* (Wenninger 2000), corresponde al aprendizaje independiente, sin una conducción fija, donde la función principal se inclina cada vez más del educador al educando y que se lleva a cabo por medios impresos, o actualmente cada vez más por medios computacionales.

Steinfort señala en el prefacio de *Armonía* (1925): “Este sistema para aprender sin profesor o de auto-enseñanza (*Selbstunterricht*) adquiere cada día más auge en todas las ramas del conocimiento humano y es especial para el estudio de las artes por su bondad esencialmente impersonal” (1925: 3). Esto último da cuenta de la visión modernizadora de Steinfort respecto de los avances y tendencias en el ámbito pedagógico a nivel internacional. Además del valor pedagógico a nivel personal, Steinfort vio en el método de autoenseñanza una democratización de la enseñanza, que tenía la finalidad de romper las barreras del aula y permitir el aprendizaje a quienes no tenían la oportunidad de acceso a la educación tradicional. Al respecto, Steinfort es muy claro y entusiasta al señalar:

Da mil veces más oportunidades para instruirse, porque cada uno puede estudiar en cualquier momento, en cualquier lugar, a cualquiera edad, a cualquiera hora, desempeñando cualquier puesto, empleo o trabajo, sin horario fijo: la Escuela va hacia el estudiante, y no el estudiante hacia la Escuela. Es el sistema de aprender más económico, porque sin asistir a clase, en cada momento de la vida se tiene listo al profesor, a la Escuela o a la Universidad para que le enseñe sin mayor costo que el valor del libro (1927: 4).

La relevancia del discurso de Steinfort debe ser evaluada tomando en cuenta que se encontraba en una época en que la enseñanza se basaba en un sistema vertical con absoluta autoridad del docente, y en la que el acceso a la educación musical era un privilegio de un segmento exclusivo de la sociedad.

## 1.2. *ABC de la Música* (1922/1927)

Esta publicación es un manual para el aprendizaje de la lectura musical a partir de un nivel muy elemental, y es la primera publicación de carácter pedagógico de Steinfort. Uzcátegui dedicó en su texto sobre Steinfort unas palabras para describir la obra: “El ‘ABC de la Música’ es un tratado bastante conciso y práctico para la enseñanza de la teoría musical” (1919: 148).

Sin embargo, según las palabras del propio Steinfort en la segunda edición de 1927, la primera edición del libro fue publicada en 1922, es decir, con posterioridad al libro de Uzcátegui:

La primera edición del “ABC de la Música”, publicada en el año 1922, dio a conocer una labor que se fue formando poco a poco mediante la detallada colaboración de mis alumnos y mi experiencia de más de diez años en la enseñanza del ramo (Steinfort 1927: 3).

De estos datos se puede inferir que antes de su primera edición en 1922, el *ABC de la Música* ya circulaba en el medio musical de Santiago, dentro del ámbito del Conservatorio

<sup>7</sup> La forma correcta en idioma alemán, por ser sustantivo, es con inicial mayúscula: *Selbstunterricht*.

Nacional. Esto se confirma al revisar los programas de estudio aprobados por Decreto Supremo N° 5999 del 30 de diciembre de 1919, según consta en el documento *Reglamento y Planes de Estudios del Conservatorio Nacional de Música*, en el que se establecen los textos de enseñanza para el segundo año de Teoría y Solfeo: “Textos de enseñanza y de consulta: E. Soro - J. Guerra - A. Steinfors - E. Pozzoli - P. Bona - A. Lavignac y A. Dannhauser” (Conservatorio Nacional 1923: 22). Esta versión, la que describe Uzcátegui, puede corresponder por tanto a un manuscrito o autoedición que, según se desprende de las palabras de Steinfors, no habría tenido carácter oficial, aunque su uso sí habría sido oficializado.

La edición de 1922 también contó con un reconocimiento institucional, según se destaca en la portada de la segunda edición de 1927 por la editorial Casa Amarilla: “Adoptado como texto de enseñanza en el Conservatorio Nacional de Música de Santiago de Chile y en varios Liceos y Academias musicales. Aprobado por el Ministerio de Instrucción Pública, Decreto Supremo N° 2652, de 14 de agosto de 1923” (Steinfors 1927). Esta última edición ha llegado hasta la actualidad, por lo que se puede inferir que tuvo amplia distribución y comercialización.

En el prólogo, Steinfors afirma que:

La facilidad y el éxito obtenidos por los estudiantes en el aprendizaje teórico-práctico de la lectura y escritura musical, la franca acogida de los colegas al adoptar mi obra en sus clases colectivas e individuales, y las congratulaciones y testimonios recibidos por parte de muchos padres de familia, maestros, profesores de música y pedagogos nacionales y extranjeros, me han inducido a elaborar una segunda edición del “ABC de la Música”, más detallada que la primera, y minuciosamente corregida y, para retribuir en algo siquiera tan generosas manifestaciones, he tratado, en cambio, de facilitar al estudiante, hasta donde es posible, el completo estudio autoeducativo de los primeros conocimientos de la música (1927: 3).

A partir de estas palabras queda claro que su amplia circulación se debió a la positiva recepción y al reconocimiento por parte de los distintos actores que participan en el proceso de formación.

El texto, acorde al método de autoenseñanza, está organizado en lecciones breves con sus respectivas tareas. En cada lección se presentan conceptos que luego deben ser aprendidos y practicados por los estudiantes en las tareas. Así, se inicia un recorrido que va desde los elementos más básicos de la lectoescritura musical al solfeo entonado.

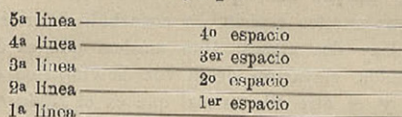
Esta estructuración con tareas luego de cada lección es un aspecto que define metodológicamente al texto. Si se compara con otros textos similares, esto se puede apreciar con claridad. Por ejemplo, si comparamos el texto de Steinfors con *Teoría musical* de Antonio Alba (1873-1940), contemporáneo de Steinfors, de nacionalidad española y radicado en Chile, y cuyo libro fue publicado en Valparaíso por la editorial Kirsinger, podemos apreciar que sus primeras lecciones son muy similares y comienzan introduciendo el pentagrama de la misma manera. Alba solo define conceptos como pentagrama, líneas adicionales y llave de sol de manera muy breve (ver Figura 1). Steinfors, en cambio, explica el concepto de pentagrama de manera un poco más extensa, dándole un contexto, para luego indicar inmediatamente una tarea muy básica: la de dibujar notas en el pentagrama (ver Figura 2). La explicación es tan básica, que incluso describe la forma de dibujar las figuras, algo que puede ser muy útil para quienes se inician a temprana edad en la lectoescritura musical.

1ª Lección.

Escritura musical.

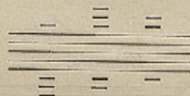
*Pentagrama.* Tiene cinco líneas y cuatro espacios.

*Ejemplo.*



*Líneas adicionales.* Como no es posible escribir toda la música en el pentagrama, se hacen uso de las líneas adicionales que se colocan encima ó debajo, formando nuevos pentágramas.

*Ejemplo.*



Cuando se encuentran las notas sobre ó debajo del Pentagrama, no se le ponen líneas adicionales encima.

*Ejemplos.*

mal escrito

bien escrito

*Llave de sol en 2ª línea.*

*Ejemplo.*

Figura 1. *Teoría Musical* de Antonio Alba, primera lección, p. 8.

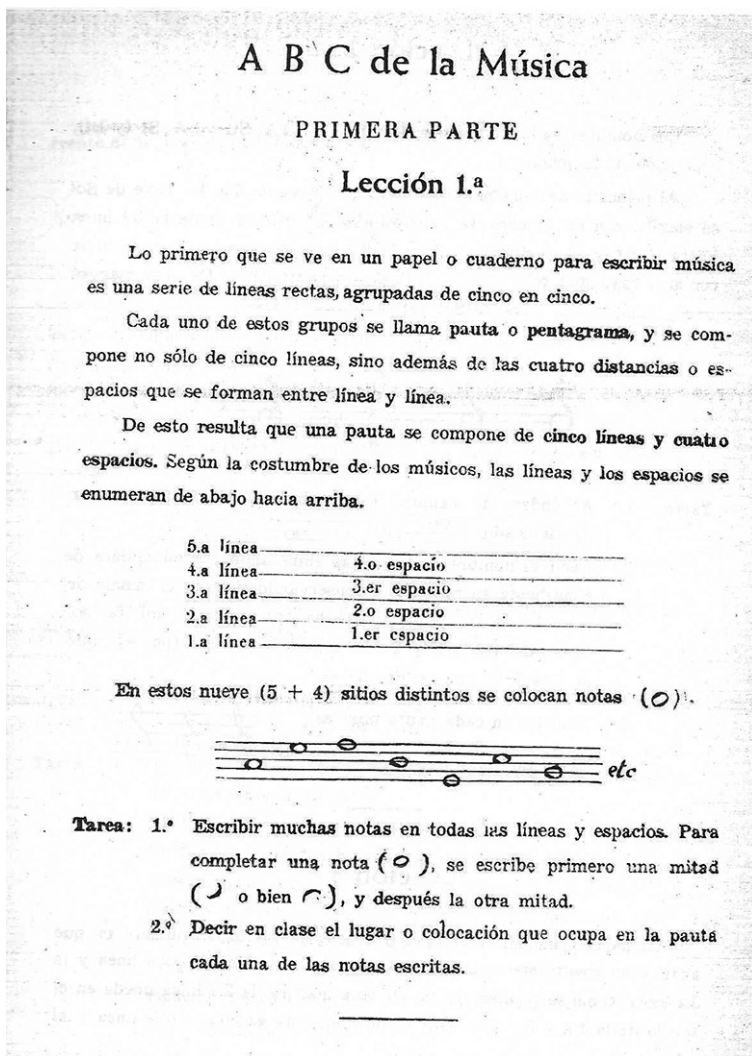


Figura 2. *ABC de la música*, de Andrés Steinfort, primera lección, p. 7.

De esa misma manera, al explicar la llave de sol, Steinfort propone una forma de dibujarla en cuatro pasos (ver Figura 3), mientras que Alba solo muestra un ejemplo, como se aprecia en la parte inferior de la Figura 1.



Figura 3. Pasos para hacer una llave de sol según Steinfort (1927: 8).



De esta manera, Steinfort ordena detenerse luego de cada concepto presentado para poder realizar las tareas y garantizar el aprendizaje. De esta manera, las tareas cumplen un rol de autoevaluación:

“[...] es necesario estudiar cada vez una sola lección, y terminar por hacer la Tarea indicada. Cada lección se completa con su Tarea correspondiente, y cada Tarea no es otra cosa que un examen de lo estudiado. Por estas consideraciones, no estará de más aconsejar seriamente a quien desee estudiar solo, que no avance ni lea nada de las páginas que sigan, mientras no haya terminado primero las distintas Tareas de la Lección que estudia. De esta manera, paso a paso, una Tarea tras otra, leyendo lentamente y con atención se van adquiriendo gradualmente los conocimientos y la íntima satisfacción de aprender por sí mismo” (1927: 3-4)

Esta obra da un claro testimonio del amplio espectro que abarcó la producción de Steinfort, desde la formación inicial en lectura musical hasta el estudio avanzado de la armonía con su tratado de 1925, como se verá a continuación.

### 1.3 *Armonía* (1925)

Según se puede constatar en los catálogos de los centros de documentación más importantes de Chile, existió una producción significativa de textos de enseñanza de teoría musical a principios del siglo XX, publicados principalmente por profesores del Conservatorio Nacional, entre los que se pueden destacar a Federico Stöber, Luigi Stefano Giarda, Enrique Soro, Luis Sandoval, Julio Guerra, Aníbal Aracena y Andrés Steinfort. Estos textos circularon entre profesores y alumnos, y algunos de ellos tuvieron un reconocimiento oficial como material de enseñanza en el Conservatorio y como material de preparación para exámenes, según muestra el documento *Reglamento y Planes de Estudios del Conservatorio Nacional de Música* (1923), como ya se ha descrito anteriormente en el caso del *ABC de la Música*. En el ámbito específico de la armonía, se distinguen el *Tratado de Armonía* de Luigi Stefano Giarda, publicado en 1920, y *Armonía* de Steinfort (1925). Se puede entender que Steinfort se situó con este texto en una tradición tratadística, porque publicaciones de este ámbito tienen muchos antecedentes de otros autores, los que se pueden remontar al tratado fundacional de Rameau, por ejemplo.

Si bien el tratado de Steinfort que ha llegado a nuestros días data de 1925, ya se hace referencia a un texto de Steinfort en el *Reglamento* de 1923 citado más arriba, siendo un caso similar al descrito anteriormente con el *ABC de la Música* (1922 y 1927). En el apartado del señalado *Reglamento*, donde se describen los requisitos para aprobar los exámenes de Armonía, se indica: “Textos de enseñanza y de consulta: L. S. Giarda, E. Durán, L. Bussler<sup>8</sup>, Andreoli, L. Gevaert, H. Riemann y A. Steinfort” (Conservatorio Nacional 1923: 25). Dicho texto sería el *Tratado teórico-práctico de Armonía* que Uzcátegui (1919) describe en su obra. El autor señala:

Hay pocos textos tan claros y sencillos como este. Sus tres grandes secciones: I) Acordes de la tonalidad; II) Armonía figurada; y III) Modulación, permiten que el alumno se dé cuenta completa y exacta de las principales leyes de la armonía. Confeccionado según los principios de Bussler, da importancia a la armonización de cantos dados al soprano, poca a la de bajos sin numerar y casi

<sup>8</sup> “L. Bussler” corresponde probablemente a Ludwig Bussler y su *Praktische Harmonielehre* (primera edición, 1875). Según Uzcátegui, Steinfort: “Traduciendo malamente el alemán, corrigiéndose a sí mismo y tropezando en innumerables dificultades, se guió por el maravilloso (así lo llama y con razón) tratado de armonía de Ludwig Bussler” (1919: 148).

ninguna a los clásicos bajos cifrados. Sus numerosos ejemplos y ejercicios son una garantía de éxito en su aplicación, lo mismo que el detalle y esmero con que ha sido tratada la modulación. Pero, por sobre todo, tiene el gran mérito de no ser dogmático: al indicar alguna prescripción como el señalar las prohibiciones en la formación y encadenamiento de los acordes tiene buen cuidado de cimentarlas en una razón (1919: 148).

En la edición de 1925, la primera por la editorial Casa Amarilla, Steinfort señala:

Después de un sin número de cambios, correcciones y modificaciones derivados de la misma práctica de la enseñanza y en continuo contacto con las observaciones de mis alumnos en el transcurso de varios años, he podido elaborar un texto de Armonía para aprender sin la ayuda de profesor (1925: 3).

El texto de 1925 lleva por título *Armonía*. El autor mismo lo define como un tratado, tomando la palabra no como parte del título, sino como categoría: “De esta práctica vivida en contacto con mis alumnos-colaboradores fue formándose poco a poco el presente tratado de Armonía” (1925: 4).

Steinfort define claramente a sus destinatarios en el prefacio. Según él, su texto está desarrollado para abarcar las aspiraciones de tres grupos definidos: 1) los estudiantes de composición, 2) los que necesitan armonía como asignatura complementaria y 3) los aficionados que desean hacer un curso rápido de armonía (Steinfort 1925: 3).

*Armonía* es un tratado práctico<sup>9</sup> que se estructura en lecciones con sus respectivas tareas y ejercicios. De esta manera, Steinfort propone un plan diferenciado para cada uno de los grupos indicados más arriba. Al grupo 1 se le sugiere realizar tanto las tareas como los ejercicios, al grupo 2 solo los ejercicios y al grupo 3 solo las tareas.

El autor define las tareas como “teórico-prácticas” y los ejercicios como “prácticos” (1925: 3), dándole mayor énfasis práctico a los grupos 1 y 2, es decir, a quienes estudian composición o interpretación. A esto, el autor agrega: “Las dos primeras categorías deben corregir ellos mismos sus propios ejercicios una vez que hayan avanzado cinco o diez lecciones más adelante. De esta manera su aprendizaje tiene la ventaja de ser doble: estudiar una nueva lección y corregirse otra anterior” (1925: 3).

A partir de dichas recomendaciones vemos cómo Steinfort puso énfasis en el proceso de autoenseñanza, que caracteriza a su tratado. La estructuración con tareas y ejercicios también se puede encontrar en el tratado de Bussler (1903), en el que Steinfort se basó para elaborar el suyo, según Uzcátegui (1919). El autor alemán no establece diferentes destinatarios, pero sí hace referencia al concepto de *Selbstunterricht*, es decir, autoenseñanza. Bussler señala en el prólogo que el énfasis de su tratado está en lo práctico y en el desarrollo de los estudiantes de manera independiente. Por tanto, se puede sostener que Steinfort es un continuador directo de la línea de Bussler.

<sup>9</sup> Según sus propósitos, Hussong (2005) reconoce dos categorías en las que se pueden clasificar los tratados de armonía: tratados teóricos y prácticos. Para su diferenciación, recurre a la definición planteada por Rohwer (1956), quien señala que los tratados teóricos se ocupan del conocimiento sistemático, por tanto, son un intento de describir el efecto conjunto de los fenómenos musicales tonales y armónicos, y formularlos por medio de conceptos. Los tratados prácticos son intentos de hacer accesible los resultados de los tratados teóricos para la enseñanza de la armonización y el análisis de obras.

El texto de Steinfort corresponde a un tratado tradicional<sup>10</sup>. Según el autor, “Las reglas, prácticas y principios adoptados corresponden a la Armonía severa para aprender a escribir musicalmente sin errores en estilo puro” (Steinfort 1925: 4). Sin embargo, deja en claro en todo momento que las reglas corresponden a usos determinados por los “maestros” y que estas son imposiciones solo en el ámbito de estudio, estimulando, sobre todo, a los estudiantes de composición a hacer uso de las libertades. Al respecto señala:

Según sea el gusto y la inclinación natural de cada estudiante, puede y debe optar en los ejercicios de escuela, por esta y todas las innovaciones, particularidades y libertades que sean de su íntimo agrado, las que, además de no estar en pugna con la técnica ni en contra de una correcta escritura, forman poco a poco en su alma joven ese ambiente de satisfacción en el propio estudio, y al cual debe llegar necesariamente, con o sin restricciones escolares, por la tendencia interior que lo guía hasta el fin de la jornada. ¡No se deben imponer severas reglas cuando después en la práctica no tienen objeto! (Steinfort 1925:100).

De esta manera, Steinfort demuestra estar consciente de que su tratado no representa la realidad concreta de la composición, sino el ideal estático que se ha configurado en la tradición para ser propuesto a una realidad dinámica. Steinfort establece, además, los conocimientos previos mínimos necesarios de teoría (escalas e intervalos) y piano para la realización práctica de los ejercicios. Es así como, determinando sus receptores y posicionándose en una tradición, se establece una especie de contrato de lectura con el receptor.

El texto, según se describe en el prefacio, está dividido en cuatro libros: *Armonía consonante*, *Armonía disonante*, *Adornos armónicos* y *Modulación*. Del cuarto libro no se han localizado ejemplares en ninguno de los centros de documentación donde se encuentran conservados ejemplares de los tres primeros. Esto se podría deber a que el cuarto libro no tuvo la misma distribución que los tres primeros y, por tanto, su alcance fue muy reducido, o a que tal vez la publicación de dicho libro nunca se realizó. De hecho, como ejemplo, en el *Manual de Armonía* de María Soledad Morales (1988) se encuentran los tres primeros libros de Steinfort citados en la bibliografía, lo que da cuenta de que ellos han circulado en el medio académico chileno varias décadas después de su publicación; no así el cuarto libro. Dicha cita, además, es indicio de la influencia teórica<sup>11</sup> o la trascendencia que el texto de Steinfort ha tenido en el estudio y la enseñanza de la armonía en Chile.

## 2. STEINFORT Y LA TEORÍA MUSICAL

Si bien la obra de Steinfort en el ámbito de la teoría musical se desarrolló mayormente en un perfil ligado a la pedagogía musical –ya que, como se verá a continuación, sus reflexiones teóricas tenían como fin último el desarrollo de mecanismos para facilitar el aprendizaje del lenguaje musical–, esta pretendía proyectarse ampliamente en el ámbito académico musical apuntando a una ambiciosa reforma de la escritura musical. Fue así como, en su calidad de profesor a cargo de la clase de teoría en el Conservatorio Nacional de Chile,

<sup>10</sup> Hussong (2005), basándose en su revisión de tratados desde 1945, reconoce tres categorías para clasificar los tratados de armonía según su contenido, las que pueden ser aplicables a épocas anteriores: a) tratados tradicionales: textos que se ocupan exclusivamente de la tonalidad mayor-menor; b) tratados expansivos: textos que tienen un alcance más allá de la tonalidad mayor-menor y que incluyen, por tanto, la música contemporánea; y c) tratados especiales: textos que se limitan estilísticamente (por ejemplo: armonía en el clasicismo vienés, armonía jazz, etc.).

<sup>11</sup> Acerca de modelos teóricos en armonía, véase García Gallardo (2017) y Moreno (2020).

dedicó parte de su trabajo a reflexionar acerca de la notación musical, desarrollando un sistema que pretendía modernizarla y simplificarla.

La notación musical, entendida como un flujo de datos temporales por medio de un campo visual con signos que acentúan, acortan o abstraen los sonidos reales, y que se transforma en un documento que permite diversas interpretaciones, se ha visto en su desarrollo influenciada tanto por el surgimiento de determinadas tradiciones musicales como por los medios técnicos para su fijación (Möller 2016), y, como señala Schnürl (2001), ha sido para la música europea una condición fundamental para su desarrollo.

Los esfuerzos por representar fenómenos sonoros con símbolos han existido desde la Antigüedad (Schnürl 2001). Las profundas transformaciones de los siglos XVI y XVII establecieron lo que a partir de entonces quedaría fijado como la notación moderna con validez hasta hoy (Wolf 1997: col. 339). Proyectos para reformar la escritura musical arraigada en la tradición académica han existido desde entonces. Como señala Read (1987: 1), desde el año 1700 aproximadamente, muchos compositores, teóricos, pedagogos y aficionados han propuesto reformas a la notación musical con la intención, en su mayoría, de simplificarla. Estas propuestas de reforma han pretendido transformar la representación gráfica de los sonidos en todos sus parámetros sonoros estableciendo sistemas completamente nuevos o haciendo transformaciones a algunos de los elementos del sistema tradicional.

Read (1987) hace un recorrido por gran parte de las reformas propuestas por distintos autores en los últimos trescientos años, las que en su gran mayoría no han tenido repercusión mayor y, por tanto, no se han establecido ni proyectado en el tiempo. Como ejemplo de lo ambiciosas que estas propuestas han sido, se puede citar la de Johannis (1961). Él describe las desventajas del sistema tradicional, especialmente para ciertos instrumentos, para cuya solución propone reemplazarlo por uno completamente nuevo, cambiando el nombre de las notas y reemplazando el pentagrama por un sistema de dos líneas, entre otros importantes cambios. Según se aprecia en las palabras preliminares del libro de Johannis, su propuesta fue muy alabada por diversos profesores y músicos de Alemania y Austria, entre ellos el célebre director Herbert von Karajan (Johannis 1961: 17). Se menciona esta propuesta de reforma a la notación como ejemplo de que dichos intentos han ocupado recurrentemente un sitio en la tradición académica y que han sido comunicados por medio de diversos mecanismos.

En esa línea, es interesante revisar la propuesta de Steinfors, surgida de su trabajo como profesor del Conservatorio Nacional, la que no ha sido analizada ni comentada en Chile después de Uzcátegui (1919: 150-51).

## 2.1. La notación normal: recepción y alcances

Uzcátegui (1919) comienza la explicación de la propuesta de Steinfors de la siguiente manera:

Fruto de su estudio y afán de propagar la música es su excelente idea de suprimir las llaves en la escritura musical. Expuesta en el Salón de Honor de la Universidad de Chile en su conferencia del miércoles 18 de octubre de 1911 y enviada su explicación a los principales países de Europa, no ha tenido la aceptación que merece y hasta ha sido ridiculizada por gente que con seguridad no comprendió tan valiosa reforma. En efecto, el reemplazo de las llaves por índices unifica el lenguaje musical con el acústico; da a las notas un nombre invariable, no sujeto al cambio de llaves; suprime las líneas adicionales y las expresiones 8ª aguda, 8ª grave; permite aprender más fácilmente varios instrumentos, pudiendo escribirse la parte de cualquiera de ellos sin dificultad alguna en lo que se refiere a las llaves (1919: 150).

La notación normal, como el mismo Steinfors la denominó, según afirma Uzcátegui (1919), consistía en reemplazar las llaves al comienzo del pentagrama por números romanos

para indicar la octava en la que se deben leer las notas escritas. De esta manera, un IV al comienzo del pentagrama indica que la nota do en el tercer espacio<sup>12</sup> corresponde a un do<sub>4</sub> del sistema franco-belga<sup>13</sup>. Del mismo modo, un III indica que el do<sub>3</sub> (do central) ocupa el tercer espacio en el pentagrama. La numeración romana fue escogida por Steinfort para evitar confusión con la cifra indicadora de compás, delante de la que se coloca. Este sistema otorgaba a las posiciones en el pentagrama un nombre invariable. Así, para escribir una melodía en otra octava solo sería necesario cambiar la indicación en números romanos al comienzo del pentagrama.

Uzcátegui valora muy positivamente esta propuesta por su simplificación del proceso de lectura musical y señala: “Es de desear, por estas razones, que el señor Steinfort persevere en sus propósitos y propague su sistema” (1919: 151). Sin embargo, como se ha podido apreciar en la cita, deja en claro el rechazo recibido por Steinfort en Europa, el que ha sido posible de ratificar indagando en los registros conservados que dan cuenta de ello. Esto será comentado posteriormente.

Acerca de la conferencia de 1911 en la Universidad de Chile señalada por Uzcátegui no existen registros. De lo que sí existen registros es de un texto de Steinfort titulado *Reforme dans l'écriture musicale ou suppression des clefs*<sup>14</sup>, publicado en francés en Santiago de Chile en 1911<sup>15</sup>. Su existencia fue posible de determinar gracias a una reseña publicada en el n° 7 de la *Revue Musicale Mensuelle* de la Sección de París de la Sociedad Internacional de Música<sup>16</sup>, del 15 de julio de 1911. El autor, J. Ecorcheville<sup>17</sup>, publicó en la sección “Les livres” un comentario crítico no muy favorable. Si bien alaba el hecho de proponer una reforma a la escritura musical, se muestra muy escéptico al respecto. Ecorcheville señala:

Esta tabla reemplaza las llaves por números romanos que indican los registros de octavas al comienzo. ¡Bravo! Pero yo creo que muchos de estos reformistas no tienen suficientemente en cuenta la utilidad que hay en nuestra notación para servirse de pequeños signos cabalísticos, como las llaves, que hablan a los ojos más directamente que los signos matemáticos. La música es más bien asunto de iniciación sentimental que de razonamiento. Nuestra notación apenas es razonable, por supuesto, no busca serlo. Tiene como objetivo poner delante de nuestros ojos una multitud de pequeños personajes con una fisonomía familiar para los iniciados, y que nosotros reconocemos al pasar (1911: 56-57)<sup>18</sup>.

<sup>12</sup> Uzcátegui (1919: 151) se refiere a la nota do en llave de sol asignándole el cuarto espacio. Probablemente se trata de un error del autor, ya que en el uso común de la llave de sol la nota do ocupa el tercer espacio.

<sup>13</sup> El sistema franco-belga es históricamente el más utilizado en las lenguas romances para indicar la altura de las notas musicales. En este sistema, el do central del piano se denomina do<sub>3</sub>. La numeración cero corresponde a la octava más grave del piano tradicional. En la *scientific pitch notation* el do central se denomina C4 (do4). Una tabla comparativa de los índices de altura según distintos sistemas puede encontrarse en Chiantore, Domínguez y Martínez (2018: 112-113).

<sup>14</sup> *Reforma de la escritura musical o supresión de las llaves.*

<sup>15</sup> El texto fue firmado como André Steinfort.

<sup>16</sup> *Société Internationale de Musique* (SIM).

<sup>17</sup> Jules Ecorcheville (1872-1915) fue un musicólogo francés. Fue uno de los fundadores de la Société Internationale de Musique, de la que llegó a ser presidente. Fue alumno de Cesar Franck y Hugo Riemann. Estuvo encargado de catalogar los fondos de música antigua de la Biblioteca Nacional de París y de la Academia de Bellas Artes. En la revista de la SIM colaboraban compositores como Ravel y Debussy, quienes fueron grandes amigos de Ecorcheville, al igual que Satie (Warszawski 2016).

<sup>18</sup> *Ce tableau remplace les clefs par des chiffres romains qui indiquent les registres d'octaves sur la portée. Bravo! Mais je crois que beaucoup de ces réformistes ne tiennent pas assez compte de l'utilité qu'il y a, dans notre notation, à se servir de petits signes cabalistiques, comme les clefs, qui parlent aux yeux plus directement que les signes mathématiques. La musique est affaire d'initiation sentimentale bien plutôt que de raisonnement. Notre*

Esta reseña sirvió de fuente para la inclusión del texto francés de Steinfort en la lista de libros y escritos musicales publicados en 1911, publicada en Alemania en el *Anuario de la Biblioteca Musical Peters 1911*<sup>19</sup> (Schwartz 1912: 111).

La propuesta de Steinfort fue también ampliamente comentada en “A propos d’un projet de réforme musicale” (Boutin 1911: 25-26), publicado en *L’art à l’École*, el boletín de la Sociedad Nacional de Arte Escolar<sup>20</sup>. El autor dedica el artículo a la discusión de la propuesta de Steinfort enmarcándola en una serie de propuestas modernizadoras que pretendían transformar la escritura musical, las que fueron desestimadas por el autor:

Cada trimestre en curso, una reforma surge haciendo borrón y cuenta nueva de las teorías de los signos convencionales universalmente adoptados. Los autores de dichos nuevos sistemas no ven en la notación tradicional más que complicaciones y dificultades y sinceramente se imaginan haber facilitado la lectura musical, cuando, por el contrario, le han agregado una dificultad. [...] Dentro de dichas reformas, citaremos la presentada por el Sr. André Steinfort, de Santiago, cuyo objetivo es la supresión de las llaves. Teóricamente, el sistema del Sr. Steinfort es de los más simples: los diferentes registros de la escala musical, en lugar de ser representados por llaves, lo serán por números que determinan la altura de la octava (Boutin 1911: 25)<sup>21</sup>.

Luego de explicar en detalle el sistema de Steinfort, Boutin presenta dos objeciones, argumentando su juicio negativo. En primer lugar, afirma el autor, los instrumentistas aprenden a leer con las llaves que le convienen a su instrumento al mismo tiempo que aprenden la mecánica de la ejecución instrumental y, en segundo lugar, la lectura en diferentes registros y llaves permite también la lectura para instrumentos transpositores, cuyo sonido real no coincide con el escrito. El autor cierra su artículo afirmando: “la lectura musical es un talento que, como todos los talentos, solo se aprende con mucho trabajo”, a lo que agrega: “no todo el mundo es apto para leer rápidamente” (Boutin 1911: 26).

Además del mencionado texto en francés, se encontraron referencias a una versión en alemán escrita por Steinfort llamada *Reform in der Musikschrift oder die Unterdrückung der Schlüssel*<sup>22</sup>, publicada también en 1911. En el documento *Noticias de la Sociedad Real de Ciencias de Gotinga*<sup>23</sup> de 1912, se encuentra el texto de Steinfort indexado en la lista de documentos impresos recibidos en 1911 (Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen 1912: 68).

Del mismo modo, en el acta de la sesión del 5 de julio de 1911 de la Cátedra de Filosofía e Historia de la Academia Real de Ciencias de Viena<sup>24</sup> se informa de la recepción

---

*notation n’est guère raisonnable, c’est entendu, elle ne cherche pas à l’être. Elle vise à placer devant nos yeux une foule de petits personnages à physionomie familière aux initiés, et que nous reconnaissons au passage* (Ecorcheville, 1911: 56-57). Traducción propia.

<sup>19</sup> *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1911*.

<sup>20</sup> *Société National d’Art à l’École*

<sup>21</sup> *Chaque trimestre, cependant, une réforme surgit, faisant souvent table rase des théories et des signes conventionnels universellement adoptés. Les auteurs de ces nouveaux systèmes ne voient dans la notation traditionnelle que complications et difficultés et très sincèrement s’imaginent avoir facilité la lecture musicale quand au contraire, ils viennent y ajouter une complication [...] Parmi ces réformes, nous citerons celle que présente M. André Steinfort, de Santiago, dont le but est la suppression des clés. Théoriquement, le système de M. Steinfort est des plus simples: les différents registres de l’échelle musicale, au lieu d’être représentés par les clés, le seront par des numéros déterminant la hauteur de l’octave* (Boutin 1911: 25). Traducción propia.

<sup>22</sup> El documento fue firmado como Andreas Steinfort.

<sup>23</sup> *Nachrichten von der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen*.

<sup>24</sup> *Philosophische-Historische Klasse der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften*.

del texto de Steinfort y su ingreso a la biblioteca de la institución (Kaiserliche Akademie der Wissenschaften 1913: XIV).

Una importante mención al texto alemán de Steinfort fue encontrada en el documento *Cäcilienvereins Organ*<sup>25</sup> publicado en Ratisbona, Alemania, en 1911, en cuya sección “Sala de lectura”<sup>26</sup> presenta la siguiente descripción:

Andreas Steinfort dedica su esfuerzo a una reforma de la escritura musical. Él pretende eliminar las diferentes llaves y en lugar de ellas representar las diferentes octavas con números. El autor del pequeño tratado, reproducido litográficamente, hará llegar con mucho gusto a los interesados mayor información [Dirección: Santiago de Chile, Correo Central casilla N° 1975]<sup>27</sup> (Müller 1911: 211).

El texto en alemán, del que no se han encontrado menciones en Chile, fue el que tuvo mayor circulación posterior. En 1987 fue incluido en la recopilación de propuestas de reformas a la notación musical publicada en Estados Unidos (Read 1987), ya mencionada, en la que se mencionaron algunos ejemplos. En esta recopilación se describen de manera detallada un gran número de formas de notación musical propuestas en los últimos tres siglos; algunas de ellas consisten en la utilización de nuevas llaves o símbolos para representar el registro de altura. Dentro de estas se encuentra la propuesta de Steinfort junto con muchas otras que van, por ejemplo, desde Girolamo Frescobaldi en 1616 hasta John Cage y Karlheinz Stockhausen en 1958 y 1959, respectivamente. Sin embargo, la propuesta de Steinfort se enmarca en aquellas que pretenden transformar el uso general de la notación musical y no usos específicos para determinadas obras, como es el caso de los compositores de mediados del siglo XX. En el caso de Steinfort, como de otros de similares características, se trata de proponer nuevas formas de notación para ser enseñadas desde el nivel de iniciación musical. Read (1987: 414-415) agrupa en una tabla comparativa los distintos símbolos de registros de similares características, principalmente numéricos, propuestos por los autores que forman parte de su revisión. En la siguiente tabla se muestran algunos de los ejemplos presentados por el autor<sup>28</sup> (ver Figura 4).

<sup>25</sup> Allgemeiner Cäcilienverein es una institución para la promoción y fomento de la música sacra católica, según lo establecido en el Breve Pontificio del 16 de diciembre de 1870 (Müller 1911).

<sup>26</sup> “Im Lesezimmer”.

<sup>27</sup> *Andreas Steinfort bemüht sich um eine Reform in der Musik-Schrift. Er will die verschiedenen Schlüssel beseitigen und statt dessen die verschiedenen Oktaven mit Zahlen bezeichnen. Interessenten gibt der Verfasser der kleinen lithographisch vervielfältigten Abhandlung gern Auskunft (Adresse: Santiago de Chile, Correo Central casilla Nr. 1975)* (Müller 1911: 211).

<sup>28</sup> En la primera fila de tabla se muestran las diferentes octavas según una variante del Sistema Helmholtz. En dicho sistema, el do central corresponde al  $c^1$ . En su forma original, se utilizan comas altas en lugar de números: C, - C, - C - c - c' - c'' - c''' c'''''. Véase Chiantore, Domínguez y Martínez (2018: 113). En algunos textos actuales se utiliza una combinación de ambas formas o se presentan en paralelo, como por ejemplo en *ABC Musik: Allgemeine Musiklehre* (Ziegenrucker 1998: 27).

$A_2 - B_2$	$C_1 - B_1$	C - B	c - b	$c^1 - b^1$	$c^2 - b^2$	$c^3 - b^3$	$c^4 - b^4$	$c^5 -$	
I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII		Ailler, Ambros, Delcamp, Guilford, Walter
	0	I	II	III	IV	V	VI	VII	Bazin
	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	Meerens
	I	II	III	IV	V	VI	VII		A. Decher G. Decher, Howe, Sacher
		I	II	III	IV	V	VI		Rand, Steinfort
			III	II	I				Klett
1	2	3	4	5	6	7	8		Bässler, Huntington, Teule, Warren
1	2	3	4	5	6	7	8		Bässler
	7	8	9	10	11	12	13	14	Meerens
	1	2	3	4	v	6	7	8	Hautstont
	1	2	3	4	5	6	7		Bässler, Engelke, Godjerati
		1	2	3	4	5			Robberson
		3	4	5	6				Waldmann
		(G)1-3	4-10	11-17	18-22				Bontempi
		(F)1-4	5-11	12-18	19-21				Stierlein
			1-7	8-14	15-21				Jacob

Figura 4. Símbolos de registros (Read 1987: 414-415).

A partir de esta tabla comparativa, se puede señalar que la propuesta de Steinfort se enmarca en varias iniciativas de similares características a nivel internacional.

Al referirse a Steinfort, Read confunde el año de publicación del texto alemán de dicho autor, atribuyéndole el año 1975. Como se aprecia en la cita de Müller (1911: 211) antes mencionada, 1975 corresponde al número de casilla de correo de Steinfort en Santiago y no a la fecha de publicación, que es 1911.



En una primera mención, mientras describe una propuesta de 1906 de Axel Törnudd que consiste en la utilización de nuevas llaves, Read afirma: “desde Juan Caramuel de Lobkowitz en 1645 a Andreas Steinfort en 1975 [...], los reformistas de la notación han intentado designar un único y aceptable símbolo de llave para todos los registros”<sup>29</sup> (Read 1987: 126). Más adelante, al referirse a las propuestas de 1975, Read presenta una descripción detallada del sistema de Steinfort. En ella se presentan primero los símbolos para el registro de las notas, relacionando la numeración romana con las diferentes octavas (ver Figura 5). Aquí se puede apreciar que existe una diferencia con lo mostrado anteriormente en la Figura 4, porque, en esa tabla, en la quinta fila de nombres, Read solo mostraba la numeración de I a VI.

I	I	II	III	IV	V	VI	VI	VI
Oct. -2	Oct. -1	Oct. 1	Oct. 2	Oct. 3	Oct. 4	Oct. 5	Oct. 6	Oct. 7

Figura 5. Símbolos de registro en el sistema de Steinfort según Read (1987: 132).

Luego, Read describe la notación de la altura de cada nota en el sistema de Steinfort, que es la misma del sistema tradicional, pero con la salvedad de que cada nota puede ser escrita de tres maneras cambiando los números romanos (ver Figura 6):

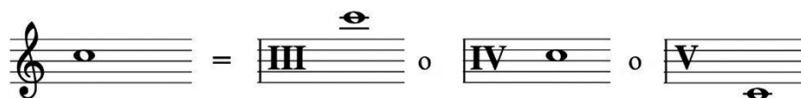


Figura 6. Notación de la altura en el sistema de Steinfort según Read (1987: 132).

Al comentar el sistema de Steinfort, Read plantea dos interrogantes. En primer lugar, el porqué del uso, en algunos casos, del mismo número romano para más de una octava en vez de usar los números del I al IX. En segundo lugar, el porqué de las nueve octavas, cuando dicha extensión no se consigue con los instrumentos de la orquesta moderna y, si así fuera, estos serían prácticamente inaudibles para el oído humano.

Dichas interrogantes, bien fundadas, solo eran posibles de responder teniendo a la vista la explicación del sistema de notación normal de primera fuente.

Para ello, fue necesaria una larga etapa de búsqueda para dar con algún ejemplar original de los textos de Steinfort. Debido a la existencia de las referencias antes descritas, era de esperar que alguno de los documentos se encontrara conservado actualmente. De la versión en francés o de alguna en español no se han encontrado hasta ahora registros de su presencia en el catálogo de algún centro de documentación en Chile o en Europa. De la versión alemana, de la que se había encontrado la referencia más actual (Read 1987), fue posible encontrar un ejemplar original conservado en la biblioteca de la Universidad de las Artes de Berlín, Alemania. El ejemplar se encuentra marcado con

<sup>29</sup> From Juan Caramuel de Lobkowitz in 1645 to Andreas Steinfort in 1975 [...], notation reformers have been trying to design a single, acceptable clef sign for all registers (Read 1987: 126). Traducción propia.

el timbre de la Real Academia de Música de Berlín, existente entre 1869 y 1933 y que es considerada una de las instituciones predecesoras de la actual Universidad de las Artes, que probablemente en ese entonces recibió el documento de Steinfort. A diferencia de lo indicado en las referencias antes descritas, el ejemplar se encuentra catalogado con fecha de publicación 1910.

El documento es un manuscrito de dos páginas en el que se explica el sistema de notación normal en detalle, por medio de representaciones gráficas con sus respectivas descripciones (ver Figura 7).

*Ausdehnung der musikalischen Töne*

*Da man beinahe nichts Neues erlernt, wird viel Altes besichtigt.*

*Index.* *Gewöhnliche Notierung.*

*Normal Notierung.*

*Nur ein Instrument umfasst diese Ausdehnung: die Orgel.*

Figura 7. Sistema de notación normal. Detalle del manuscrito original (Steinfort 1910: 1).

Como se aprecia en la Figura 7, el texto comienza con la comparación del sistema tradicional de notación con el sistema de notación normal. Tal como lo describe Read (1987), Steinfort presenta una extensión de nueve octavas, para las cuales utiliza los números romanos del I al VI repitiendo el I dos veces y el VI tres veces. La interrogante acerca de la extensión es posible de resolver gracias a la aclaración que se encuentra inmediatamente debajo del segundo pentagrama: “Solo un instrumento alcanza esta extensión: el órgano” (Steinfort 1910: 1). De esta afirmación se puede entender que Steinfort hace una diferencia entre los sonidos escritos y los sonidos reales. El número VI corresponde a la octava más aguda del sistema de notación tradicional y su repetición en dos octavas más agudas corresponde a los sonidos reales que se alcanzan según cada registro del mencionado instrumento.

En el caso número I, Steinfort hace también la diferenciación entre sonidos escritos y reales, algo que queda todavía más claro al analizar una tabla en la que se presenta una correspondencia entre las llaves tradicionales y la numeración romana. En la Figura 8 se puede apreciar cómo Steinfort, por ejemplo, le asigna al contrabajo el número I, indicando que en la práctica dicho instrumento emite sonidos una octava inferior a los escritos (ver Figura 8).

Como se aprecia en la Figura 8, con la notación normal prácticamente se utilizan para casi todos los instrumentos solo los números II, III y IV, que se corresponden con las llaves de fa, do y sol, respectivamente, y en pocos casos los números I y V.

El objetivo final de este sistema, como ya se había mencionado según la descripción de Uzcátegui (1919), es mantener de forma invariable la posición de las notas en el pentagrama,

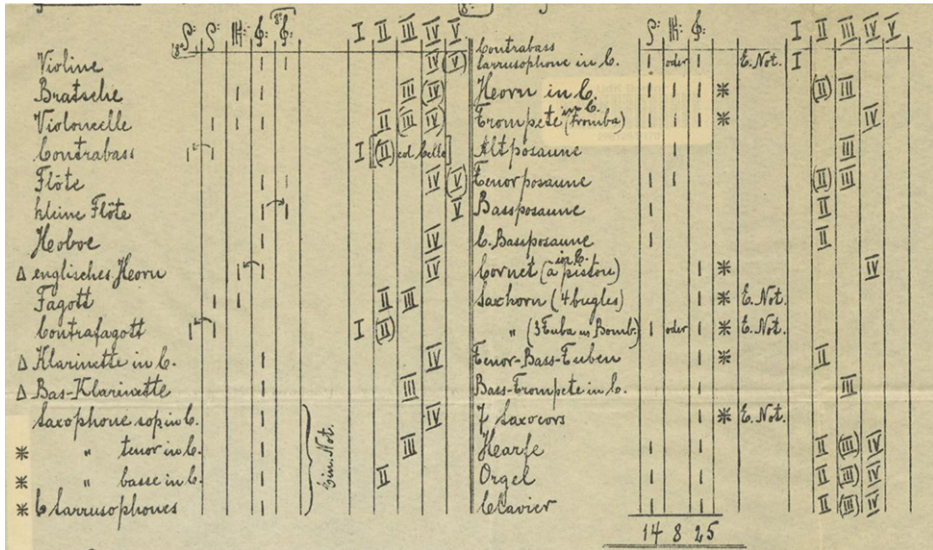


Figura 8. Correspondencia entre llaves y numeración romana de la notación normal (Steinfors 1910: 2).

es decir, una posición en el pentagrama tiene siempre el mismo nombre, para facilitar así el aprendizaje de la lectura musical. Esta invariabilidad es ejemplificada en la Figura 9, donde se muestra una comparación de formas de escribir las notas. El título del ejemplo es “Facilitemos la comprensión” (Steinfors 1910:2) (ver Figura 9).



Figura 9. Ejemplos comparativos de notación tradicional y notación normal (Steinfors 1910: 2).

Si bien la propuesta de Steinfors tuvo un alcance mayor a lo hasta ahora conocido gracias a Uzcátegui (1919), su recepción posterior no fue mejor de lo que dicho autor describió en ese entonces.

No se han encontrado registros que indiquen que Steinfors haya perseverado en su intento de dar a conocer su propuesta o registros que demuestren el uso de su sistema de notación en sus clases en el Conservatorio Nacional o en sus composiciones. El autor no hace mención alguna a su sistema de notación en sus textos pedagógicos para la enseñanza de la lectura musical y la armonía, los que fueron descritos anteriormente.

## CONCLUSIONES

Como se ha demostrado a través de la revisión realizada en el presente trabajo, Andrés Steinfort Mulso, desde su puesto como profesor de asignaturas teóricas en el Conservatorio Nacional de Chile, intentó instalarse como teórico de la música a nivel internacional con un proyecto de reforma a la notación musical. En el marco descrito, el que Steinfort haya desarrollado una propuesta de reforma a la notación musical e intentado socializarla en la academia lo posiciona dentro de una tradición específica dentro de la teoría musical, que no ha sido explorada por la musicología chilena. El proyecto para reformar la escritura musical, que claramente no tuvo acogida en su época, no puede ser evaluado en este trabajo en cuanto a su practicabilidad. Si es aplicable o si efectivamente facilita el aprendizaje de la lectura musical sería objeto de otro tipo de estudio. La suerte que corrió fue la misma que han corrido tantas otras propuestas similares, ignoradas y olvidadas.

En lo que a la presente investigación respecta, se constata el hecho de que dicha propuesta fue discutida por especialistas en su época y que existen registros que hacen acoso de recibo de ella, tal y como lo señalaba Uzcátegui en 1919. Además, se ha constatado que la propuesta de Steinfort ha tenido un alcance geográfico y temporal mayor de lo hasta ahora sabido, siendo discutida varias décadas después.

Más allá del valor en sí mismo de la propuesta del sistema de notación normal, el haber detectado y accedido a un ejemplar manuscrito original conservado actualmente en Berlín es un hecho que puede aportar para conocer mejor el quehacer de los músicos chilenos de principios del siglo XX, los discursos que emitieron y las ideas que comunicaron. La socialización de este tipo de documentos es un aporte para ampliar las miradas desde donde estudiar el quehacer de quienes tuvieron un rol en el desarrollo musical de esa época y que se han perdido con el paso del tiempo.

El pensamiento pedagógico de Steinfort aplicado a la enseñanza de la música, como se ha demostrado en este trabajo, presenta características democratizantes que pretendían hacer accesible el aprendizaje de la música mucho más allá de las aulas de un conservatorio. El concepto de autoenseñanza aplicado a la música da cuenta del esfuerzo de Steinfort por innovar desde el punto de vista metodológico en el proceso de aprendizaje. Sus obras pedagógicas han sobrevivido, aunque de manera un tanto marginal, el paso del tiempo, especialmente el tratado *Armonía* (1925), el que ha tenido circulación varias décadas después de su publicación. Con este texto, Steinfort se situó en una tradición tratadística internacional en el ámbito de la armonía.

Queda pendiente presentar un análisis detallado acerca del pensamiento musical plasmado en sus textos pedagógicos y las distintas corrientes teóricas que por medio de ellos se han comunicado y establecido en Chile, especialmente en el ámbito de la armonía. Para ello, un análisis más detallado de los contenidos y una descripción precisa de los aspectos teóricos y prácticos en que se basa su tratado deberán ser objeto de otro estudio. Este primer acercamiento a la figura de Steinfort pretende abrir una línea de investigación que no se agota aquí.

La revitalización de la obra de Steinfort se justifica como revaloración de parte del quehacer musical desarrollado al alero del Conservatorio Nacional antes de 1928, que ha quedado en parte en el olvido durante décadas. Recuperar las distintas facetas desarrolladas por músicos como Steinfort y otros de su generación es una tarea en desarrollo.

## BIBLIOGRAFÍA

ALBA, ANTONIO

s.f. *Teoría musical: Ilustrada con ejemplos de música y con un pequeño vocabulario de las principales palabras y términos más usados en la música*. Valparaíso: Kirsinger.

ASAMBLEA DEPARTAMENTAL DE SANTIAGO DE LA SOCIEDAD NACIONAL DE PROFESORES

1927 *Asamblea Pedagógica*. Santiago: Imprenta Universitaria. <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:546814> [acceso: 27 de noviembre de 2021].

BARBACCI, RODOLFO

1940 "El arte musical en Chile", *Revista Musical Peruana*, II/22, pp. 2-6.

BOUTIN, A.

1911 "A propos d'un projet de Réforme Musicale", *L'art à l'École*, IV/31, pp. 25-26.

BUSSLER, LUDWIG

1903 *Praktische Harmonielehre*. Berlín: Carl Habel Verlagsbuchhandlung.

CONSERVATORIO NACIONAL

1923 *Reglamento y Planes de Estudios del Conservatorio Nacional de Música*. Santiago: Imprenta Lagunas & Co. <https://www.bcn.cl/obtienearchivo?id=documentos/10221.1/70478/1/185651.pdf&origen=BDigital> [acceso: 27 de noviembre de 2021].

CHIANTORE, LUCA, ÁUREA DOMÍNGUEZ Y SÍLVIA MARTÍNEZ

2018 *Escribir sobre música*. Barcelona: Musikeon Books.

ECORCHEVILLE, JULES

1911 "Les livres", *S.I.M. Revue Musical Mensuelle*, 7, pp. 53-61.

GARCÍA GALLARDO, CRISTÓBAL

2017 "De Rameau a Schenker: Principales teorías armónicas", *Hoquet. Revista del Conservatorio Superior de Música de Málaga*, 5, pp. 35-52. [https://cdn.shopify.com/s/files/1/0264/2837/5092/files/2\\_garcia\\_gallardo\\_cristobal.pdf?442](https://cdn.shopify.com/s/files/1/0264/2837/5092/files/2_garcia_gallardo_cristobal.pdf?442) [acceso: 27 de noviembre de 2021].

HUSSONG, HANNO

2005 *Untersuchungen zu praktischen Harmonielehren seit 1945*. Berlín: dissertation.de - Verlag im Internet.

IZQUIERDO, JOSÉ MANUEL

2011a "Aproximación a una recuperación histórica: Compositores excluidos, músicas perdidas, transiciones estilísticas y descripciones sinfónicas a comienzos del siglo XX", *Resonancias*, XV/28, pp. 33-47.

2011b "Prólogo", *Palabra de Soró*. Roberto Doniez (editor). Viña del Mar: Ediciones Altazor.

JOHANNIS, CARL

1961 *Notenschriftreform*. Stuttgart: Schuker Verlagsgesellschaft.

KAISERLICHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

1913 *Sitzungsberichte der Philosophische-Historische Klasse der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften*. Viena: K. U. K. Hof- und Universitäts-Buchhandlung.

KÖNIGLICHEN GESELLSCHAFT DER WISSENSCHAFTEN ZU GÖTTINGEN

1912 *Nachrichten von der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften Zu Göttingen*. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung.

MERINO, LUIS

2014 "La música en Chile entre 1887 y 1928: Compositores que pervivieron después de 1928, compositores en las penumbras, compositores olvidados", *Neuma*, VII/2, pp. 32-79.

MÖLLER, HARMUTT

2016 "Notation. Einleitung". *MGG Online*. Bärenreiter, Metzler, RILM. [www.mgg-online.com/mgg/stable/11423](http://www.mgg-online.com/mgg/stable/11423) [acceso: 27 de noviembre de 2021].

MORALES, MARÍA SOLEDAD

1988 *Manual de Armonía*. Santiago: Ediciones Musicales INTEM.

MORENO, JUAN PABLO

2020 “Teorías en armonía: Principios y conceptos”, *Hoquet*, 8, pp. 86-99. [https://cdn.shopify.com/s/files/1/0264/2837/5092/files/4\\_Hoquet\\_8\\_2020\\_Moreno\\_Juan\\_Pablo\\_-\\_Teorias\\_de\\_armonia....pdf?v=1588091980](https://cdn.shopify.com/s/files/1/0264/2837/5092/files/4_Hoquet_8_2020_Moreno_Juan_Pablo_-_Teorias_de_armonia....pdf?v=1588091980) [acceso: 27 de noviembre de 2021].

2022 “Andrés Steinfort Mulsow y las huellas del olvido”, *Neuma*, XV/2, pp. 42-69. <https://neuma.utalca.cl/index.php/neuma/article/view/239/220> [acceso: 24 de mayo de 2023].

MÜLLER, HERMANN

1911 “Im Lesezimmer”, *Cäcilienvereins-Organ*, 46, pp. 211.

POBLETE, CARLOS

2017 “Formación docente en música en Chile: Una aproximación histórica desde tres universidades”, *Revista FAEEBA XXVI/48*, pp. 97-109. <https://revistas.uneb.br/index.php/faceba/article/view/7568/4915> [acceso: 27 de noviembre de 2021].

READ, GARDNER

1987 *Source Book of Proposed Music Notation Reforms*. Westport, Connecticut: Greenwood Press.

RICHTER, CHRISTOPH

2016 “Musikpädagogik, Versuch einer Systematik der Musikpädagogik, Begriffe und Aufgaben”, *MGG Online*. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14506> [acceso: 27 de noviembre de 2021].

ROHWER, JENS

1956 “Harmonielehre”, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* I. Friedrich Blume (editor). Band 5. Kassel: Bärenreiter, Columnas 1614-1665.

SANDOVAL, LUIS

1911 *Reseña histórica del Conservatorio Nacional de Música y Declamación: 1849 a 1911*. Santiago: Imprenta Gutemberg. <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:9515> [acceso: 20 de junio de 2022].

SCHNÜRL, KARL

2001 “Notation”, *Oesterreichisches Musiklexikon*. [https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_N/Notation.xml](https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_N/Notation.xml) [acceso: 27 de noviembre de 2021].

SCHWARTZ, RUDOLF

1912 “Verzeichnis der in allen Kulturländern im Jahre 1911 erschienenen Bücher über Musik”, *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1911*, 18, p. 79.

STEINFORT, ANDRÉS

1910 *Reform in der Musikschrift oder die Unterdrückung der Schlüssel*. Santiago.

1925 *Armonía. Libro Primero: Armonía Consonante; Libro Segundo: Armonía Disonante; Libro Tercero: Adornos Armónicos*. Santiago: Casa Amarilla.

1927 *ABC de La Música*. Santiago: Casa Amarilla.

UNIVERSIDAD DE CHILE

1919 *Memoria, Plan de Estudios Reglamento del Instituto Superior de Educación Física Correspondiente al Año 1918*. Santiago: Imprenta Universitaria. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-62415.html> [acceso: 27 de noviembre de 2021].

1931 “Decretos de la Rectoría”, *Boletín del Consejo Universitario, Anales de la Universidad de Chile*, I/ Segundo semestre, Serie 3, pp. 413-478. Doi: 10.5354/0717-8883.2019.53902

URRUTIA BLONDEL, JORGE

1977 “Ensayo de una síntesis autobiográfica”, *Revista Musical Chilena*, XXXI/138, pp. 5-16. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/326/256> [acceso: 20 de junio de 2022].

## UZCÁTEGUI, EMILIO

1919 *Músicos Chilenos Contemporáneos. Datos biográficos e impresiones de sus obras*. Santiago. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-125936.html> [acceso: 27 de noviembre de 2021].

1922 “Andrés Steinfurt Mulsov”, *Música*, III/3, pp. 1-3. <http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/mc0033024.pdf> [acceso: 27 de noviembre de 2021].

## WARSZAWSKI, JEAN-MARC

2016 “Écorcheville Jules 1872-1915”, *Musicologie.Org*. [https://www.musicologie.org/Biographies/e/ecorcheville\\_jules.html](https://www.musicologie.org/Biographies/e/ecorcheville_jules.html) [acceso: 27 de noviembre de 2021].

## WENNINGER, GERD (EDITOR)

2000 “Selbstunterricht”, *Lexikon Der Psychologie*. Heidelberg: Spektrum Akademischer Verlag. <https://www.spektrum.de/lexikon/psychologie/selbstunterricht/13985> [acceso: 27 de noviembre de 2021].

## WOLF, UWE

1997 “Notation. 17. Bis 19. Jahrhundert”, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart 2*. Ludwig Finscher (editor). Sachteil Band 7. Kassel: Bärenreiter, Columnas 339-350.

## ZIEGENRÜCKER, WIELAND

1998 *ABC Musik: Allgemeine Musiklehre*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

## DOCUMENTOS

### *Biografías de intérpretes de música docta en Chile – Una muestra representativa y muchas tareas pendientes*

### *Biographies of Art Music music performers in Chile – A representative sample and many pending tasks*

*por*

Daniela Fugellie  
Universidad Alberto Hurtado, Chile  
dfugellie@uahurtado.cl

Sergio Araya  
Investigador independiente, Chile  
sergioaraya289@gmail.com

Constanza Toledo  
Universidad de Leipzig, Alemania  
constanza.toledo.o@gmail.com

El presente documento sintetiza los objetivos, metodología y resultados del proyecto de investigación “Biografías de intérpretes chilenos de música docta (1945-1995). Investigación y difusión de su aporte a la vida musical chilena” financiado por el Fondo de la Música en su Línea de investigación (folio 583750), realizado por los autores de este escrito entre 2021 y 2022. A partir de una muestra de cincuenta biografías de intérpretes y agrupaciones activas en Chile durante la segunda mitad del siglo XX, el proyecto permitió profundizar en el aporte de las y los intérpretes chilenos al desarrollo de la música docta, destacando su rol pionero en ámbitos diversos, como lo fueron la creación de nuevos ensambles de música antigua y contemporánea, la institucionalización de la enseñanza musical y de nuevas cátedras universitarias, entre otras. Finalmente se reflexiona en torno a diversas tareas pendientes para el estudio de los intérpretes chilenos como parte integral de la historia musical nacional.

**Palabras clave:** Intérpretes, música docta, biografía, historia oral.

*This document synthesizes the goals, methodology, and results of the research project “Biographies of Chilean performers of art music (1945-1995). Research and diffusion of their contribution to Chilean musical life”, sponsored by Chilean Ministry of Culture (Fondo de la Música, Línea de investigación, 583750) and conducted by the authors of this text between 2021 and 2022. Starting from a sample of 50 biographies of performers and ensembles that were active during the second half of the 20<sup>th</sup> century, the project made it possible to deepen in the contribution of the interpreters in the development of art music in Chile. Outstanding was their pioneer role in different fields, such as the establishment of new ensembles of early and contemporary music, the institutionalization of music education,*



*and the creation of new chairs, among others. Finally, the text reflects on various research gaps that can be essential for the study of Chilean performers as an integral part of the national music history.*

**Keywords:** *Performers, art music, biography, oral history.*

Entre 2021 y 2022 desarrollamos el proyecto de investigación “Biografías de intérpretes chilenos de música docta (1945-1995). Investigación y difusión de su aporte a la vida musical chilena” financiado por el Fondo de la Música en su Línea de investigación (folio 583750). El equipo estuvo conformado por Daniela Fugellie (investigadora responsable), Sergio Araya y Constanza Toledo. Junto con nuestro propio trabajo a lo largo del proyecto, apoyado principalmente en el estudio de fuentes archivísticas e historia oral, fuimos estableciendo contactos con colegas en investigación musical que se habían dedicado al estudio de determinados intérpretes en Chile –Carmen Peña, Constanza Arraño, Daniela Nieto, Paloma Mendoza Guiñez, María Francisca Moraga, Felipe Elgueta, Nicolás Emilfork, Nicolás Yaeger Moreno y Juan Carlos Poveda–, quienes hicieron una valiosa contribución redactando biografías.

La principal finalidad de nuestro proyecto consistió en generar alrededor de cincuenta biografías de intérpretes de música docta en actividad durante la segunda mitad del siglo XX en Chile. Tanto la intención de visibilizar las trayectorias de intérpretes como su delimitación temporal se desprenden de una iniciativa anterior en la que participó nuestro equipo de trabajo: la elaboración de una base de datos actualmente titulada “Intérpretes y Conciertos Doctos en Chile”, la que se enfocó primeramente en el registro de eventos musicales y en la actualidad cuenta con más de 2.850 entradas<sup>1</sup>. Durante el trabajo de sistematización de datos relativos a conciertos de música docta realizados en Chile en la segunda mitad del siglo XX, pudimos constatar el enorme vacío existente en la investigación acerca de intérpretes de nuestro país, ya que, para una gran parte de los nombres de ejecutantes ingresados en la plataforma, no nos era posible localizar bibliografía que proporcionara las más básicas informaciones como, por ejemplo, sus años de nacimiento y muerte cuando correspondiera.

Paradójicamente, diversos nombres se repetían en numerosos conciertos, dejando de manifiesto la importancia de algunas de estas figuras en espacios pioneros, quienes actuaron como protagonistas de estrenos de obras chilenas o como personas impulsoras de la difusión de repertorios que en determinados momentos fueron novedosos para el país. Si bien son muchas las tareas pendientes en torno al estudio de la creación musical chilena del siglo XX, constatamos que la contribución de los intérpretes al desarrollo de la música chilena constituía un terreno especialmente inexplorado, situación que se agudizaba al considerar que –en comparación con los fondos de compositoras y compositores– son pocos los fondos documentales correspondientes a este grupo que se conservan en archivos institucionales chilenos, como el Archivo de Música de la Biblioteca Nacional de Chile. En este sentido, una investigación en torno a intérpretes en Chile tendría que pasar necesariamente por la paciente tarea de tomar contacto con ellos mismos o sus familiares, con la esperanza de que conservaran materiales y memorias en los que basar la investigación.

Assumiendo dicho desafío, en el marco de esta investigación nos propusimos elaborar una muestra que dialogara con los eventos ya ingresados en la base de datos de conciertos, por lo que privilegiamos intérpretes ingresados en al menos cuatro eventos de esta plataforma. De esta manera se dio un énfasis natural en quienes se dedicaron, al menos parcialmente, a la interpretación de música chilena o internacional del siglo XX. Junto con esto, privilegiamos centrarnos en músicos de los que no se contara con estudios ya publicados, si bien a lo largo de la investigación la lista de personas seleccionadas se fue modificando ligeramente, al constatar que, por ejemplo, algunas figuras eran recurrentes en las biografías de otras personas, lo que justificaba su presentación en la plataforma (por ejemplo, Clara Oyuela) o al verse algunas de las entrevistas planificadas truncadas por las circunstancias de la pandemia, que afectaron el desarrollo del proyecto durante gran parte de 2021.

<sup>1</sup> Esta base de datos se realizó en el marco del proyecto Fondecyt de Iniciación 11170844, “Espacios alternativos de la música contemporánea en Chile (1945-1995)” de la investigadora responsable Daniela Fugellie. Las biografías se pueden consultar en: <http://basedeconciertos.uahurtado.cl/public/biographies> [acceso: 15 de junio de 2023]. Actualmente, hemos continuado actualizando los contenidos de esta plataforma en el marco del proyecto Fondecyt Regular 1220792 financiado por ANID, del que Daniela Fugellie es investigadora responsable, mientras Sergio Araya y Constanza Toledo han colaborado como asistentes de investigación.

Nos propusimos dar un énfasis mayor a *las* intérpretes, partiendo de la base de que la visibilidad de las mujeres como agentes activas del desarrollo musical chileno ha sido considerablemente inferior a la de sus pares masculinos (Bustos 2015; Fugellie 2020). Durante el transcurso de la investigación decidimos, a su vez, incorporar biografías de algunas agrupaciones musicales, en cuanto fuimos comprendiendo que diversos ensambles han tenido una relevante trayectoria y una identidad constante y duradera—similar a la de una persona—pese a poder existir modificaciones en sus integrantes. Sin duda, la muestra alojada en la base de datos constituye solamente la punta del iceberg en el conocimiento de este importante grupo y sus aportes para la historia de la música chilena, y por eso esperamos que investigadoras e investigadores se interesen en robustecer esta plataforma con nuevas contribuciones. No obstante, del análisis de esta muestra se desprenden diversos aspectos relevantes, los que ofrecen pistas para una futura profundización en el estudio de intérpretes de música docta en Chile. A estos aspectos dedicaremos las siguientes reflexiones.

## TRABAJOS PREVIOS ACERCA DE INTÉRPRETES CHILENOS

Como punto de partida, podemos comentar en qué marco se han trabajado las biografías de intérpretes del siglo XX en Chile. Siguiendo el modelo desarrollado en Europa y replicado en los países latinoamericanos (Pérez González 2010), los primeros trabajos en torno a la historia de la música del período se han centrado en la figura de los compositores y sus obras (Salas Viu 1951; Escobar 1971; Claro Valdés y Urrutia Blondel 1973). Si se revisa la bibliografía consultada para nuestras biografías, la que se incluye al final de cada entrada, se podrá constatar que muchas veces los únicos textos previos existentes los constituyen los “In Memoriam” publicados por la *Revista Musical Chilena* después del fallecimiento de determinados intérpretes. Por lo general, estos escritos tienen un carácter testimonial, al ser muchas veces redactados por discípulos o personas cercanas a los fallecidos. Junto con esto, la *Revista Musical Chilena* ha dedicado artículos y volúmenes completos a intérpretes que han recibido el Premio Nacional de Artes Musicales<sup>2</sup>. Si bien dicho premio ha solido recaer en compositores, a los que generalmente se les han dedicado volúmenes centrados en su vida, diversos aspectos de su obra y el catálogo de sus obras, en el caso de los intérpretes figuran, junto con artículos respecto de su trayectoria, también catálogos relevantes. Por ejemplo, constituyen interesantes fuentes para el estudio de la música del siglo XX el catálogo de las obras chilenas interpretadas por la pianista Elvira Savi, elaborado por Carlos Riesco (1999) y el listado de obras del siglo XX y XXI dirigidas por Juan Pablo Izquierdo, elaborado por el mismo director (Izquierdo 2013).

A esto se agregan algunos libros acerca de figuras puntuales, entre ellas Claudio Arrau y Clara Oyuela<sup>3</sup>. Si bien su presencia es marginal, también se registran algunas biografías de intérpretes de música docta en la enciclopedia online MúsicaPopular.cl<sup>4</sup> y en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* editado por Emilio Casares en Madrid, enciclopedia que aún no cuenta con versión digital, lo que dificulta su acceso. Biografías de diversas intérpretes fueron recopiladas a su vez por Raquel Bustos en su libro *Presencia de la mujer en la música chilena* (2015), trabajo doblemente precursor, dado su aporte tanto al estudio de los intérpretes como también de las mujeres en la música chilena. Por último, destacan diversas fuentes de prensa, en las que, además de reseñas de conciertos, parcialmente se documentan entrevistas de músicos chilenos, constituyendo interesantes fuentes primarias que hasta ahora no se han sistematizado. Junto con esto, una fuente primaria esencial para este estudio es el conjunto de biografías redactadas por los mismos intérpretes, conservadas en forma de reseñas biográficas para programas de conciertos y currículos.

<sup>2</sup> Entre los artículos más recientes de este tipo se encuentran las contribuciones de Carmen Peña Fuenzalida acerca del director orquestal Juan Pablo Izquierdo (Peña 2013) y de la cantante y *régisseur* Miryam Singer (Peña 2021).

<sup>3</sup> Díaz Inostroza 2017; García 2018.

<sup>4</sup> <https://www.musicapopular.cl> [acceso: 15 de junio de 2023].

## ESCRIBIR BIOGRAFÍAS DE INTÉRPRETES

El punto de partida del proyecto consistió en generar biografías de corte enciclopédico. Para esto, trabajamos con una planilla que, junto con la biografía escrita, estipulaba sistematizar determinadas categorías de datos, entre ellas los lugares y años de estudio y de trabajo, estudios informales (por ejemplo, clases magistrales), premios y distinciones, publicaciones de textos, grabaciones o proyectos audiovisuales de los biografiados, entre otras. Las diversas categorías se reflejan en el diseño de las biografías *online*. Además, una vez que pudimos constatar que las personas entrevistadas muchas veces estaban en posesión de numerosos materiales archivísticos, decidimos incluir una sección de materiales digitalizados en los casos en los que esto fuera posible, al considerar que dichas fuentes podrán ser de utilidad para futuras investigaciones.

Más allá de la forma de sistematización de informaciones y materiales, un aspecto teórico-metodológico que comentamos a lo largo de la investigación fue el problema de la escritura de biografías en sí misma. Si bien el formato enciclopédico tiende a revestir la escritura con un cierto manto de neutralidad, detrás de cada biografía se encuentra inevitablemente el sujeto que escribe, que intenta dar sentido a diversos acontecimientos, estableciendo una suerte de linealidad o de relaciones de causa y efecto en la narrativa de vida. Respecto de este problema y la necesidad de cuestionar críticamente un relato lineal y teleológico se ha reflexionado en los últimos años, también a nivel latinoamericano (Madrid 2021). En este marco, si bien en las biografías redactadas conviven diversos autores y sus voces, por lo general intentamos evitar el tono excesivamente pomposo y heroico que ha solido acompañar a las biografías redactadas en el siglo XX. Como contrapartida, especialmente en las biografías escritas por el equipo de trabajo, y en la medida en que cada investigación nos hubiera permitido acceder a estas informaciones, procuramos relevar aspectos de la vida extramusical como, por ejemplo, la influencia de las relaciones de pareja o familiares en la trayectoria de vida, como también hacer énfasis en aspectos que para las mismas personas biografiadas fueran relevantes.

El aspecto humano de este proyecto se vincula también con la metodología de la historia oral, que aplicamos en todos los casos en que esto fue posible, entrevistando a un gran número de intérpretes, mujeres y varones de diferentes generaciones, algunos de edades ya avanzadas, y sus familiares directos. Por una parte, constatamos el saber popular que alude a que “la memoria es frágil” y muchas veces nos fue imposible aclarar algunas imprecisiones, por ejemplo, en cuanto a los años en los que se realizaron determinadas actividades o estudios. Especialmente para trayectorias de vida desarrolladas en la era predigital, suele ser difícil encontrar registros escritos que permitan corroborar determinadas informaciones. Por otra parte, gracias a la historia oral pudimos tomar contacto con personas que, con humildad y agradecimiento, se alegraron de que alguien quisiera poner en valor sus historias personales. Recurrente en muchas personas biografiadas y sus familiares fue el sentimiento de falta de reconocimiento o de olvido ante trayectorias internacionales que desaparecieron de la memoria de las instituciones que las albergaron una vez que los intérpretes se retiraron de los escenarios. Por lo mismo, nos encontramos con historias de carne y hueso, hechas de recuerdos y nostalgias, que nos enriquecieron activando nuestra empatía y nos desafiaron a escribir textos que, sin perder el rigor académico, pudieran reflejar de alguna manera las vivencias personales que se nos transmitían.

## APORTES HISTORIOGRÁFICOS. REPENSANDO LA FIGURA DEL INTÉRPRETE

¿De qué manera aporta este corpus de biografías redactadas a nuestro conocimiento de la historia de la música docta chilena? En su conjunto, la muestra de biografías nos permite entrever diversos procesos del desarrollo de la música chilena, los que a su vez nos invitan a repensar la figura del intérprete, coloquialmente entendida como el ejecutor de la creación de un compositor. Sin duda, los intérpretes interpretan un determinado repertorio. Pero, más allá de su rol estrenando obras o aportando a su difusión, muchas veces han sido ellos quienes han encargado obras a determinados compositores y han inspirado su creatividad. Así, debemos una amplia cantidad de obras creadas en Chile a la existencia del grupo Tonus, la Agrupación Musical Anacrusa, el Ensemble Bartok Chile, el Trío Arte y el Conjunto de Percusión UC, como también a la tenacidad de especialistas en gestión detrás de estos y otros proyectos, como Valene Georges, Carlos Vera, Cecilia Plaza, María Paz Santibáñez, Clara Oyuela, Luis Alberto Latorre, etcétera.

En su relevancia para la creación musical hay que destacar que, si bien el siglo XX se caracteriza por una paulatina especialización de las actividades musicales, los intérpretes chilenos también han sido creadores. Este es el caso, por ejemplo, de pianistas como Cirilo Vila y Karina Glasinovic, del compositor y percusionista Guillermo Rifo y de la cantante, directora y compositora Sylvia Soublette. Junto con crear diversos tipos de ensambles y fomentar la creación, muchas veces han sido intérpretes los primeros en introducir determinados repertorios en el país, como fue el caso del Cuarteto Santiago con el repertorio de cuarteto de cuerdas del siglo XX –abordado en la biografía de Hans Loewe–; la canción de arte políticamente comprometida difundida por Hanns Stein o la música para ensambles de percusión fomentada por Rifo y Vera.

Pero más allá de una mirada centrada en la relación de los intérpretes con obras musicales y repertorios, es central destacar que los representantes de este grupo han sido transformadores de la vida musical chilena por medio de sus diversos proyectos. Por una parte, muchas veces han sido gestores de ciclos de conciertos, productores de óperas, grabaciones de discos e incluso programas de televisión. Para estos efectos, han postulado a fondos públicos y privados; muchos de ellos experimentaron el nacimiento del FONDART, trabajaron en conjunto con sellos como SVR Producciones e hicieron uso de las nuevas facilidades proporcionadas por la Radio Universidad de Chile y su estudio de grabación; pero también abrieron espacios buscando alianzas con nuevas instituciones. Esta capacidad se refleja en numerosas biografías reunidas en el proyecto, apuntando a aspectos diversos, como la ópera (Miryam Singer), la música de cámara (Trío Arte, Anacrusa), la música sinfónica (Juan Pablo Izquierdo, Fernando Rosas) o el canto coral (Ruth Godoy, Víctor Alarcón).

Asimismo, podemos observar que los intérpretes de música docta han cumplido, en el sentido más amplio del término, un papel pionero. Así, han sido los fundadores, gestores del desarrollo y directores de instituciones tales como la Escuela Moderna de Música (Elena Weiss), el Instituto de Música UC (Juan Pablo Izquierdo, Fernando Rosas, Juana Subercaseaux), el Instituto de Música de Santiago y el Instituto de Música de la Universidad Alberto Hurtado (Sylvia Soublette y Violaine Soublette). Han sido gestores de los primeros ensambles de música antigua del país (Conjunto de Música Antigua UC, Cuarteto Renacentista, Syntagma Musicum); han creado coros, orquestas y proyectos de educación musical inicial (Jorge Peña Hen, Nella Camarda); y han sido iniciadores de las primeras cátedras de algunos instrumentos en diversas instituciones (Mary Ann Fones, Clara Oyuela, Fernando Ansaldi, Guillermo Rifo, entre otros). En diversas biografías constatamos que no siempre estaban en posesión de un título académico en las cátedras que impartían, ya que, antes de ellos, algunas de estas cátedras aún no existían en el país. En los proyectos liderados por intérpretes sale también a la luz la importancia de la existencia de parejas y familias de músicos, las que muchas veces gestaron proyectos en conjunto; una herencia traspasada a sus hijos, como es el caso de las familias Fischer-Waiss y Ansaldi-Conn.

Otro aspecto relevante es que muchos intérpretes han sido académicos y, desde ese lugar, han contribuido al desarrollo de la educación musical en nuestro país. En sus biografías podemos entrever la institucionalización paulatina de la enseñanza de la música en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (Patricia Vásquez, Ruth Godoy), en la Pontificia Universidad Católica de Chile (Carlos Vera, Mary Ann Fones, Juana Subercaseaux), en la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (Luis Alberto Latorre), entre otras. En estas y otras instituciones, han ejercido la docencia, la dirección de carrera y de departamento e, incluso, decanatos. Además, han creado nuevas carreras y aportado de esta manera a la profesionalización del oficio musical en Chile. Como complemento, muchos de ellos han publicado libros y manuales pedagógico-musicales acerca de sus respectivas especialidades (Elena Weiss, Patricia Vásquez, Ruth Godoy, Carlos Vera, Frida Conn y otros). Asimismo, destacan figuras como la de Edith Fischer, quien –al igual que su madre– fundó instituciones para el fomento de la educación musical en Europa, destacando su proyecto *Semaine Internationale Piano et Musique de Chambre*, realizado anualmente en Blonay, Suiza, que reúne a estudiantes de piano y música de cámara de todo el mundo.

También queda de manifiesto en estas biografías la relevancia de determinadas asociaciones de críticos musicales, como el Círculo de la Crítica, la APES y el Consejo Chileno de la Música, entre otras, las que a lo largo de la segunda mitad del siglo XX contribuyeron a visibilizar el rol de artistas destacados. Sin duda, sería interesante ahondar en las finalidades y objetivos de dichas asociaciones y su conformación personal.

## PERSPECTIVAS FUTURAS

Este proyecto constituyó sin duda un grano de arena en el aporte al conocimiento pertinente a intérpretes doctos de Chile. Demasiadas posibles figuras no pudieron ser abordadas y por eso enfatizamos nuestra abierta invitación a colaborar para que la muestra inicial pueda continuar creciendo, con biografías de las que posiblemente se desprenderán nuevos focos de interés. De hecho, a lo largo de 2023 se han sumado nuevas biografías y otras se encuentran en proceso de redacción. Junto con la necesidad de ampliar las biografías individuales, este corpus sin duda invita a un análisis más detallado de diversos aspectos. Entre otros, debiéramos profundizar en la historia de la enseñanza instrumental y del canto lírico en Chile y avanzar en la investigación de las funciones e influencia de las orquestas de cámara y ensambles de música docta. También sería pertinente ahondar en los numerosos vínculos interpersonales que permitieron la circulación de determinados repertorios y posibilitaron proyectos de grabación. Junto con eso, se hace necesario reflexionar acerca de las condiciones materiales en las que se encuentran los fondos documentales correspondientes a diversas personalidades y avanzar en iniciativas que permitan preservar este valioso material. Como una gran tarea pendiente apreciamos la necesidad de reunir, digitalizar y sistematizar los registros de audio y audiovisuales realizados por los intérpretes a lo largo de sus vidas. Para lograr este objetivo, sería necesario consultar materiales que se encuentran dispersos en diversas instituciones, como por ejemplo la Universidad de Chile, los eventuales registros de canales de televisión, las radios nacionales, entre otros. Esto sin duda generaría un correlato sonoro necesario para terminar de apreciar a cabalidad el legado musical de las personas biografiadas.

Por último, desde un punto de vista metodológico, resultaría relevante reflexionar en mayor profundidad en torno a la experiencia de la historia oral en el marco del estudio de la música docta, instancia que nos permitió acceder a la voz de sus protagonistas, conformando con ellos un constructo epistemológico que no solo remita al tan necesario dato duro, sino también a aspectos que humanizan la actividad desarrollada por un intérprete determinado. En ese sentido, una de las lecciones aprendidas en el desarrollo de este proyecto fue precisamente un nuevo modo de aproximación al “objeto de estudio”, lo que implicó construir un relato que diera cuenta de la voz de las personas entrevistadas y las inquietudes personales que forjaron su actividad artística. También fue determinante considerar este aspecto con perspectiva de género, constatando que el contexto social e histórico en el que los intérpretes desarrollaron sus trayectorias fue experimentado de forma diferente por mujeres y hombres.

Con sus diversas aristas, el proyecto “Biografías de intérpretes chilenos de música docta” nos permitió abrir una ventana necesaria en pos de la construcción de un relato panorámico de la música chilena del siglo XX que avance más allá de la obra de arte y profundice en los ámbitos de la interpretación, enseñanza, gestión y circulación de la música docta. En este espacio que se abre, coexisten tareas pendientes y nuevos desafíos.

## BIBLIOGRAFÍA

BUSTOS VALDERRAMA, RAQUEL

2015 *Presencia de la mujer en la música chilena*. [Sin lugar]: Libros en Red.

CLARO VALDÉS, SAMUEL Y JORGE URRUTIA BLONDEL

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

DÍAZ INOSTROZA, PATRICIA

2017 *Clara Oyuela y el arte del cantar*. Santiago: Memoriarte.

ESCOBAR, ROBERTO

1971 *Músicos sin pasado. Composición y compositores de Chile*. Santiago de Chile: Pomaire.

FUGELLIE, DANIELA

2020 “Mujeres Intérpretes, Compositoras y Musicólogas en los Encuentros de la Agrupación Musical Anacrusa (1985-1994)”, *Neuma*, XIII/2, pp. 14-39.

GARCÍA, MARISOL

2018 *Claudio Arrau*. Santiago: Hueders.

[IZQUIERDO, JUAN PABLO]

2013 “Listado selectivo de obras de los siglos XX y XXI que han sido dirigidas por Juan Pablo Izquierdo”, *Revista Musical Chilena*, LXVII/220, pp. 59-75.

MADRID, ALEJANDRO (ED.)

2021 “La biografía musical en la musicología latinoamericana del siglo XXI”, *Revista Argentina de Musicología*, XX/1, pp. 13-144, con contribuciones de Alejandro Madrid, Miriam Escudero, Sergio Ospina Romero y Mercedes Liska.

PEÑA, CARMEN

2013 “Juan Pablo Izquierdo Fernández. Premio Nacional de Artes Musicales 2012. Perfil de su quehacer en Chile”, *Revista Musical Chilena*, LXVII/220, pp. 20-51.

2021 “Miriam Singer González: Premio Nacional de Artes Musicales 2020. Perfil de su trayectoria en Chile”, *Revista Musical Chilena*, LXXV/236, pp. 12-37.

PÉREZ GONZÁLEZ, JULIANA

2010 *Las historias de la música en Hispanoamérica (1876-2000)*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

RIESCO, CARLOS

1999 “Elvira Savi. Premio Nacional de Arte, mención Música 1998. Compositores nacionales en el repertorio de Elvira Savi”, *Revista Musical Chilena*, LIII/191, pp. 7-15.

SALAS VIU, VICENTE

[1951] *La Creación Musical en Chile 1900-1951*. Santiago de Chile: Universidad de Chile.

## RESEÑAS DE PUBLICACIONES

Juan Pablo González. *Música popular chilena de autor: industria y ciudadanía a fines del siglo XX*. Santiago: Ediciones UC, 2022, 556 pp.

Abriendo sus páginas con una reflexión acerca del rol de la musicología en el estudio de la música popular dentro del campo de las humanidades, el más reciente libro de Juan Pablo González nos invita a (re)escuchar y (re)pensar la diversidad de expresiones que entretejen aquello que periodizamos como música popular chilena de los años noventa. Esta labor se desarrolla a la luz de la noción de *música popular autoral*: un concepto definido desde la interdisciplina abrazada por la musicología durante las últimas décadas en su anhelo por comprender ese objeto multidimensional que es la música popular; pero también fundamentado desde la pertinencia que el concepto encuentra con las transformaciones políticas, sociales y culturales del Chile postdictatorial de fines del siglo pasado. Y es que lo autoral –categoría que insiste en reclamar su importancia dentro del campo musicológico– no solo permite trazar las reflexiones teóricas e históricas de una disciplina que rehúsa descuidar la dimensión estética de su objeto de estudio, sino que además perfila definitivamente el diverso panorama musical del Chile noventero: un escenario donde convergieron artistas nacionales de distintas generaciones, muchos reanudando trayectorias marcadas por el exilio, otros impulsando el desarrollo de nuevos géneros musicales, todos acompañados por un fortalecido periodismo musical en sintonía con lo mismo. Todos y todas, es importante destacar, en cuanto una investigación formulada desde lo autoral no puede soslayar el ostensible protagonismo de artistas mujeres y los desafíos que suscitaron tanto para las normas de género como para los propios géneros de música popular durante la década.

El primer capítulo ahonda precisamente en la noción que da título al libro. A partir de un replanteamiento histórico y discursivo de la noción de autor, se definen como músicas populares autorales aquellas que, a pesar de atenerse a las condiciones del mercado y la cultura de masas, presentan no obstante sustanciales grados de innovación y autonomía respecto de los códigos musicales y extramusicales que las regulan. Hablamos de músicas cuyo valor no se limita únicamente a la interpelación al baile y la entretención, sino que además demuestran un grado importante de apropiación y conciencia estética por parte de los múltiples agentes que colaboran en sus diferentes dimensiones creativas. En estos términos, son músicas cuyos artistas develan identidades musicales articuladas desde la autenticidad, y cuya labor musical es evaluada retrospectivamente en función de su relevancia histórica como memoria. Siguiendo este marco conceptual, la investigación se construye a partir de una antología de sencillos escogidos de un recorte de treinta discos lanzados entre 1990 y 2000, donde el criterio de selección se define consecuentemente por los grados de autoralidad y no de popularidad de cada una de las canciones –a pesar de que, comúnmente, ambas dimensiones coincidan–. Por su parte, el trabajo analítico de la investigación se organiza en torno a la *intermedia de la canción*, un dispositivo de análisis de la canción popular en el que confluyen siete dimensiones de diferente naturaleza medial: literaria (la letra de la canción), musical, performativa, sonora, audiovisual (el videoclip), iconográfica (el arte de portada del disco) y discursiva.

“Industrias de la música”, el segundo capítulo, quizás sea la sección que mejor refleje la determinación de su autor por cubrir holísticamente el estudio de la canción popular, al integrar una dimensión usualmente ignorada por la musicología. El capítulo centra su atención en dos industrias: la de música grabada y la de música en vivo, ambas colaborando estrechamente en el Chile noventero. La sección aborda con total detalle los desarrollos y factores de distribución discográfica en su articulación con el contexto de reapertura económica y participación del país en la cultura global, examinando la



rearticulación del cuerpo social en postdictadura a partir de la recuperación de espacios públicos y su reencuentro en espectáculos masivos –describiendo, en especial, el aumento exponencial de conciertos musicales en conformidad con la incipiente realidad de consumo durante la época–. La dinámica de esta sección, además de ser profundamente ilustrativa respecto del funcionamiento de la actividad artística y social en la ciudad de Santiago, nos transmite el inesperado protagonismo experimentado por la música en vivo ante el éxito de la industria del disco durante la década: conciertos inéditos que encontrarían vida en espacios o *venues* de pequeñas y grandes dimensiones –las primeras comúnmente reservadas para artistas nacionales; las segundas para artistas extranjeros internacionales–. Suplementado de anécdotas, historias e hitos –en materia de eventos musicales pero también de políticas culturales– las que, organizadamente, fueron delineando el contexto de la época, puede sostenerse que este segundo capítulo constituye la base material que informa tácitamente el resto de los capítulos; característica sobresaliente para una investigación cuyo objeto de estudio se caracteriza por su constante circulación en distintos espacios y por su marcada afectividad al momento de articular identidades sociales.

Nueva-Canción, Fusión Latinoamericana, Contracorrientes, Pop-Rock, Punk/Grunge y Funk/Hip-Hop: de entrada, cada una de las constelaciones musicales que vertebran el contenido más esencial del texto sugieren un trabajo admirable. Y no solo debido a la multiplicidad de códigos musicales, propuestas estéticas y discursos acerca de la realidad que cada uno de estos géneros musicales involucra, sino además por la compleja labor que significa situar cada una de estas expresiones en un mismo escenario histórico, social y cultural. Los encuentros y desencuentros son heterogéneos e interesantes, y consiguen rastrearse en múltiples dimensiones. Por ejemplo, en cómo la experiencia dislocante del exilio hace legible –*escuchable*, en rigor– la renovación de una Nueva-Canción que reinterpretó la diversidad musical latinoamericana desde el prisma del *worldbeat*; pero también, en cómo Makiza reformuló esa misma experiencia desde una nueva sensibilidad generacional cosmopolita y *sampleada*, desenvuelta en una lírica crítica pero posicionada desde la *desmilitancia*. O en cómo la sospecha juvenil en torno a la promesa de alegría postdictatorial –con cierta continuidad de prácticas de censura, aunque esta vez invocada desde un moralismo religioso y conservador– tuvo su contestación más auténtica en la propuesta musical bailable, liberadora y *chilena* de Chanco en Piedra; una época, podría decirse, de libertad vigilada que Fiskales Ad Hok también quiso enfrentar, pero desde una propuesta irónica, musicalmente perspicaz y sonoramente mucho más agresiva.

Y es precisamente lo autoral, como hilo conductor de la investigación, lo que nos permite rastrear estas diferencias de manera minuciosa, atendiendo inesperados cruces mediales. Desde el *spleen* evocado en la enigmática portada del disco *La espada & la pared* de Los Tres y su resonancia con el *niahismo* juvenil de mediados de los noventa –donde la conciencia estética de parte de la banda por conseguir un sonido A.M. acentuó ese sentimiento de *retromanía* imperante durante la década–; hasta el sello musical ecléctico y frenético de una agrupación como Fulano, distanciada intencionalmente de cualquier pretensión por articular un discurso musical y social claro en una época completamente desarticulada y desorientada históricamente –época de aguda atomización social que Mauricio Redolés afrontaría con un lenguaje cotidiano y un sonido *guachaca* proyectados contra la impunidad en su emblemática canción “¿Quién mató a Gaete?”–.

Cultivando una escritura concisa y clara, e informándose de numerosas fuentes escritas –tanto de prensa general como especializada–; orales –con reflexiones y testimonios de músicos, productores, ingenieros y estudiantes–; sonoras, visuales, audiovisuales y digitales –blogs y otros sitios web–; *Música popular chilena de autor* supone un esfuerzo musicológico interdisciplinar que consigue cartografiar el heterogéneo escenario de la música popular chilena durante los años noventa, posicionándose como una referencia ineludible para cualquier interesado o interesada –sea desde la posición de fan, crítico o académico– en el estudio de la música popular como objeto estético, social e histórico.

Rodrigo Arrey Argel  
Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile  
riarrey@uc.cl



David Andrés Fernández y Alejandro Vera. *Los cantorales de la Catedral de Lima: estudio, reconstrucción y catálogo*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2022, 594 pp.

Quien experimenta de cerca la práctica musical contemporánea en la liturgia católica reconoce la gran variedad de recursos y soportes con que gozamos para leer las distintas composiciones que se interpretan. Los libros de partituras pueden replicarse fácilmente por medio de distintos procedimientos, y hoy incluso se evita la impresión de música o textos litúrgicos al consultarlos directamente en dispositivos electrónicos individuales, como *tablets* o teléfonos móviles. Donde continúa el cultivo del canto gregoriano se recurre aun a aplicaciones web que permiten ajustar cualquier texto litúrgico latino a distintas melodías y fórmulas salmódicas después de la ejecución de unos pocos comandos. En cambio, si se indaga un poco en el tiempo, se encontrarán libros litúrgicos con los cantos de la misa o del oficio divino impresos en cuantiosos tirajes y que, disponibles y encintados en cada asiento del coro, servían diariamente tanto a las comunidades monásticas y conventuales como a los cantores de parroquias y catedrales para leer las distintas composiciones del año litúrgico.

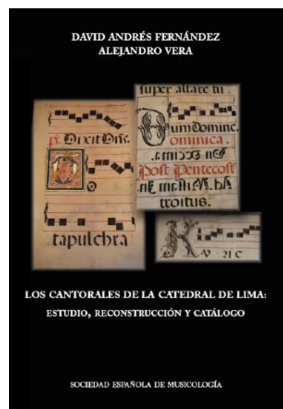
Esta abundancia de medios de uso individual es reciente, si se tiene en cuenta la historia bimilenaria de la Iglesia católica, y solo ha sido posible de conseguir en los últimos ciento cincuenta años. En los siglos en que la Monarquía Española regía los vastos suelos americanos la realidad era muy distinta; se necesitaban libros que permitieran a todo el coro leer desde una sola página los introitos, graduales y antifonas de los oficios litúrgicos. Naturalmente, para cumplir este propósito debían ser libros de grandes dimensiones, que se colocaban en un atril de igual magnitud llamado *facistol*. Su elaboración era artesanal y a menudo eran confeccionados a pedido por especialistas en el rubro para cada iglesia catedral. Esto los transforma en objetos únicos, cuya historia no siempre resulta sencilla de indagar con la documentación disponible.

A este propósito se han abocado los investigadores David Andrés Fernández, de la Universidad Complutense de Madrid, y Alejandro Vera, de la Pontificia Universidad Católica de Chile, presentando a la comunidad musicológica un generoso aporte en formato de libro a la investigación de la música virreinal en América. El objeto de este estudio es la colección de cantorales de la Catedral de Lima, cuarenta volúmenes que suplían las necesidades musicales del año litúrgico en los oficios públicos catedralicios, esto es, la misa y las horas canónicas del oficio divino. De acuerdo con lo planteado por los autores, los especialistas que han tratado la música en la catedral limeña apenas han hecho referencia a este corpus (p. 32), por lo que este libro ofrece por primera vez una revisión exhaustiva de la colección de uno de los centros más importantes para la vida musical americana de entonces.

Los autores han desarrollado este trabajo desde su vasta experiencia en los estudios de música eclesiástica de la época; fue escrito en el marco del proyecto “Música y liturgia en la catedral de Lima durante el período virreinal”, dirigido por Alejandro Vera y financiado por el Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico de Chile (FONDECYT). Según indican los autores en los “Agradecimientos” (pp. 7-8), el contenido del libro también bebe de investigaciones anteriores con financiamiento del mismo organismo, “De la polifonía al canto llano: reconstrucción de prácticas músico-litúrgicas en el obispado de Santiago (1788-1840)” dirigido por Vera, y “Música litúrgica de los siglos XVI-XIX en Chile” dirigido por David Andrés Fernández. En la elaboración de un primer inventario de los contenidos de los cantorales contaron con la ayuda de Macarena Aguayo y Macarena Robledo.

En la “Introducción” (pp. 13-40), que expone tanto los propósitos del estudio como la estructura del libro y contextualiza la colección dentro de las disposiciones para adoptar en todo el territorio hispano el Nuevo Rezado –es decir, las nuevas rúbricas emanadas luego del Concilio de Trento (1545-1563) que uniformaron la oración litúrgica para toda la Iglesia de rito latino–, Andrés y Vera presentan la colección perteneciente al Archivo del Cabildo Metropolitano de la catedral de Lima, que actualmente se encuentra en el Museo de Arte Religioso de la misma catedral. Introducen al lector a una sinopsis de la vida musical en este templo y ubican su trabajo dentro de las líneas investigativas de creciente interés en torno a estos vestigios de la vida musical catedralicia en América.

La primera sección, como adelanta el título del libro, consta del “Estudio” (pp. 41-104), cuyo objetivo es dar cuenta tanto del proceso de confección de los cantorales como de sus contenidos,



intentando determinar la cronología de su elaboración, identificar a sus calígrafos, las fuentes de donde se copiaron los textos y melodías y las filiaciones músico-litúrgicas de los cantos (p. 15). Al inicio de la sección se explica que, en este caso, el análisis codicológico de la colección se vio complementado por abundante información acerca de su historia y confección contenida en los documentos del archivo catedralicio, a diferencia de lo que ocurre con otros libros de coro (p. 41). De esta manera pudieron establecer distintas fases de desarrollo del corpus, confeccionado entre 1615 y ca. 1636 por varios calígrafos experimentados, Cristóbal Muñoz y Francisco de Páramo los principales (p. 71).

La comunicación del análisis codicológico es exhaustiva y de exquisito detalle, aunque se ha pensado en términos generales de la colección y no en el escrutinio individual de cada volumen; tarea que queda abierta a otro tipo de investigaciones. Las explicaciones son ilustradas con reproducciones fotográficas de las páginas comentadas. Lejos de presentar una sucesión árida de datos, los autores optaron por tratar la materia de una manera que puede ser bien recibida tanto por especialistas como por recién iniciados. El texto, enriquecido por claras explicaciones acerca de los procedimientos empleados por los calígrafos para elaborar este tipo de volúmenes, y el consecuente desafío que comportaba el estudio e identificación de estos, recuerda el consejo que Marc Bloch hiciera en *Apología para la historia*: “El espectáculo de la investigación, con sus éxitos y sus trabas, rara vez aburre. La totalidad ya acabada es la que difunde frialdad y tedio” (Bloch 2001: 92).

Desde la figura 1 podemos beneficiarnos de la decisión editorial de que algunos cuadernillos del libro estén impresos a color, pues los autores incluyeron un ilustrativo esquema que permite comprender fácilmente la correspondencia de cada tomo de la colección con los distintos tiempos del año litúrgico (p. 34), tarea especialmente relevante, toda vez que su actual catalogación no los ordena bajo este criterio. A lo largo del capítulo se aprovecha también el empleo del color para apreciar mejor el trabajo caligráfico de los cantorales, en particular de sus iniciales primarias, que son profusamente estudiadas junto con otros elementos decorativos.

En la segunda parte, “Reconstrucción” (pp. 105-266), Andrés y Vera ofrecen la partitura del oficio litúrgico de maitines de la fiesta de la Concepción de la Bienaventurada Virgen María con fines interpretativos. Resulta una decisión muy afortunada y no menos desafiante: la hora canónica de maitines corresponde a la primera liturgia del día y es la más larga de todas las horas del oficio divino. En días de grandes solemnidades solía celebrarse en la noche anterior a la fiesta, cuando ya se habían cantado las primeras vísperas por la tarde. Los autores escogieron esta fiesta, según argumentan, pues tuvo gran importancia en los territorios novohispanos durante el reinado de Carlos III, quien decretó la obligación de considerar a la Virgen María patrona de las Hispanias y de las Indias –junto con Santiago Apóstol– en abril de 1761. Esto impulsó la creación de muchos libros de cantos en España e Hispanoamérica con la misa y oficio renovados de acuerdo con las rúbricas revisadas. La reconstrucción que aquí se ofrece, presentada como una edición práctica en notación moderna, se realizó a base de los cantos propios transcritos desde el cantoral especialmente confeccionado para cumplir la nueva normativa en la Catedral Metropolitana limeña en 1763. Los autores incluyeron parte del repertorio polifónico que se cantaba en la fiesta, en un intento de ilustrar la interacción entre el canto llano y otros géneros musicales (p. 15).

Andrés y Vera no vacilaron en abocarse a una propuesta de este tipo a riesgo de probables imprecisiones, algo muy pertinente cuando se entiende la Historia como una disciplina conjetural y propositiva. Todo esfuerzo empleado en el rescate de la dimensión sonora de estos repertorios y prácticas litúrgicas a menudo logran comunicar con mucha más claridad la realidad musical estudiada que las descripciones escritas, aunque estas resulten imprescindibles en el trabajo histórico. Casi todo el material empleado en la reconstrucción proviene, como afirman los autores, de dos de los cantorales de la colección. La principal excepción es el himno del *Te Deum*, que cierra el oficio de maitines, y del que solo se menciona el *incipit* en el cantoral. Los autores aprovecharon la oportunidad para ilustrar la práctica del *alternatim*, la intercalación entre estrofas entonadas en canto llano y otras en polifonía a cuatro voces, el *canto de órgano*, al elegir la composición polifónica de Francisco Guerrero (1528-1599) tomada de su *Liber vespertinum* (1584) por ser la obra que con mayor probabilidad se cantó en estas festividades.

Respaldan sus decisiones en precisos y bien fundamentados criterios de edición, acompañados de copiosas notas críticas, e incluyen la versión a doble columna en latín y castellano de todos los textos del oficio, usando una traducción madrileña de 1784. Las fórmulas melódicas para el canto de los salmos se tomaron del tratado de fray Pablo Nassarre, *Escuela música según la práctica moderna* (1724), lo que me parece una feliz decisión que ayuda a revertir la tendencia, que se oye en varias grabaciones, a usar

libros litúrgicos modernos, posteriores a la reforma del papa San Pío X de principios del siglo XX, para obtener el canto llano que se intercalaba con obras polifónicas del período tridentino. Esto resulta a menudo en un anacronismo musical, pues los nuevos libros litúrgicos son fruto de un prolongado trabajo de búsqueda de autenticidad en las melodías del *Graduale* y el *Antiphonale*, que pretendía restaurar a su lustre original el repertorio gregoriano de las corrupciones de la edición medicea, que a su vez había respondido a un intento de depuración racionalista inspirado en las disposiciones de Trento. El resultado de esta reforma modificó sustancialmente las melodías que se venían cantando en la Iglesia en los siglos precedentes. Su desarrollo ha sido minuciosamente documentado en el libro de Dom Pierre Combe *The restoration of Gregorian chant. Solesmes and the Vatican Edition* (2003).

La preferencia por el material musical más cercano a la época en la reconstrucción que aquí se ofrece no parece haber venido de una decisión de descarte intencionado del uso de fuentes modernas, pues se consultó con frecuencia el *Liber Usualis* de 1962 para la fijación de los textos, pero no de la música. Sin embargo, se comenta también la opción de José María Llorens y Nacho Álvarez, en sus respectivas ediciones del *Te Deum* de Guerrero, de emplear el *Graduale Romanum* de 1908 para extraer el canto llano intercalado, indicando que esta “parece razonable, tanto por tratarse de una fuente estándar como por la consabida vinculación de Guerrero con Roma” (p. 124). Independientemente de una postura tal vez favorable al empleo de estas fuentes, los autores han propuesto aquí una solución diferente a raíz de un fascinante descubrimiento: Guerrero habría compuesto su *Te Deum* para ser alternado con la versión toledana del himno (pp. 124-126). Esto permitió editar la partitura con la melodía de uso toledano fijada desde cuatro procesionales, el primero, de 1563, toledano, y los otros tres, de 1569, 1651 y 1775, de la orden de San Jerónimo.

Un punto conflictivo en este sentido fue la solución de las discrepancias textuales del himno *Quem terra* entre el Cantoral 19 de la colección y las dos fuentes que se utilizaron para obtener el resto del texto. Los autores destacan la primera línea del himno, donde existía la diferencia entre *Quem terra pondus sidera* y *Quem terra pondus aethera*. Para resolverla, se determinó unificar de acuerdo con el texto del *Liber Hymnarius* de 1983, un libro publicado de acuerdo con las rúbricas de la Liturgia de las Horas, que reemplazó al antiguo oficio divino desde la reforma litúrgica que sucedió al Concilio Vaticano II (1962-1965). Se deben tener en cuenta las profundas modificaciones que sufrieron los himnos del breviario por los esfuerzos del papa Urbano VIII (1568-1644), con la publicación de una reforma del oficio divino en 1632. El himno aquí citado tuvo leves retoques que explican esta discrepancia. El Papa era un afamado poeta y reescribió junto con sus asociados muchos de los tradicionales himnos del oficio divino del Rito Romano (Lenti 1993); entrenados todos en el latín clásico, varias de las modificaciones tendieron a eliminar el vocabulario propio del latín vulgar o el latín tardío. En este caso, la palabra *aethera* del himno original era una variante para el plural del latín tardío de la palabra *aether* (cielo), cuyo plural original era *aetheres* y no *aethera*. Malsonante a oídos clásicos, se reemplazó esta palabra por *sidera*, el plural de *sidus* (grupo de estrellas), y es esta la versión oficial del himno para uso secular en la época en que estos maitines de la Concepción eran practicados. Por supuesto esto no elimina del todo la potencial vacilación que pudiera existir entre ambas versiones si hubo arraigo de la versión anterior en América.

El problema del *Liber Hymnarius* es que rescató en parte las versiones tradicionales de la himnodia latina de acuerdo con el uso benedictino, que nunca adoptó la reforma de Urbano VIII. Aun así, los himnos fueron de igual manera revisados y corregidos por Dom Anselmo Lentini O.S.B. (1901-1989), autor también de los himnos nuevos que aparecen en este libro. Su rol no resulta explícito en la edición de 1983, aunque en varios trabajos se menciona con más detalle su labor (como en Arocena 2013). Recién en la segunda edición corregida del *Liber*, publicada en 2019, se hace abierta mención de su pluma. En el caso del himno *Quem terra*, la diferencia se remitió a una sola palabra, pero si en otras investigaciones se usara la autoridad del mismo libro para la fijación de textos de otros himnos, la distorsión puede llegar a ser mucho mayor. Es por esta razón que he aprovechado el espacio de esta reseña para hacer esta advertencia, que en ningún modo resta mérito al excelente trabajo desarrollado por los autores.

Dejando de lado estas minucias, se debe reconocer que la partitura resultante del trabajo de reconstrucción está muy bien lograda, es clara para la interpretación y significa un gran aporte a la literatura práctica de música catedralicia publicada hasta el momento. Corona el oficio el villancico para la Concepción de Antonio Ripa (1721-1795), “Cruel tempestad deshecha”, que se conserva en el Archivo Arzobispal de Lima, y que tiene una copia de probable procedencia limeña en la Catedral de Santiago de Chile (pp. 126-127). El villancico fue compuesto para este oficio de maitines y, ante

la incerteza acerca de su ubicación en la práctica limeña, determinaron los autores ubicarlo al final de la reconstrucción.

Ahora toda la información necesaria para su ejecución está disponible y se abre la posibilidad de escuchar el oficio de maitines de la Catedral de Lima con un alto grado de exactitud. Intérpretes interesados en atender este llamado podrían comunicarse con el editor para obtener el material musical en una mayor resolución, pues a causa del formato de la impresión del libro, se acomoda más bien al análisis y estudio individual. Solamente se echa en falta la inclusión del versículo y respuesta V. *Tu autem, Domine, miserere nobis. R. Deo gratias* al final de cada lección, posiblemente omitidos al ser más familiar la estructura de los maitines del oficio de Tinieblas de Semana Santa, donde expresamente no se cantan. Es fácil, no obstante, agregar estas respuestas en la ejecución.

La tercera parte del libro, y la más extensa, es el "Catálogo" (pp. 267-535) de la colección, que detalla todos sus contenidos. Se transcribieron aquí todos los formularios disponibles en los distintos volúmenes y se elaboraron índices, con miras a la profundización de su análisis en subsecuentes trabajos. Esta sección es de inmenso valor para la labor investigativa de musicólogos y liturgistas, pues permite escrutar con rapidez los contenidos de los cantorales de una de las más importantes catedrales americanas y situarlos en el corpus de fuentes similares a nivel hispanoamericano. La sección es introducida por el detalle de los criterios empleados en la elaboración de las fichas catalográficas de cada volumen de la colección, así como en el contenido de los valiosos índices con toda la información relevante de sus contenidos, ofreciendo la experiencia más cercana posible a la consulta de los volúmenes mismos. Después de la lista de "Referencias" (pp. 537-554) se incluyen cinco "Apéndices" (pp. 555-592) con la transcripción de los inventarios de libros de coro de la catedral, el contrato entre Cristóbal Muñoz y la Catedral de Lima para la confección de los libros corales con fecha 7 de agosto de 1617, diez láminas adicionales con muestras de los calígrafos impresas a color en muy buena calidad y un índice de todas las iniciales iluminadas de la colección.

No queda más que felicitar el resultado de la intensa labor de David Andrés Fernández y Alejandro Vera en la publicación de este libro. Vuelve accesible una colección relevante desentrañando su historia y contenidos y ofrece una esplendorosa ventana al patrimonio musical y litúrgico de la catedral en una edición que facilita la ejecución de uno de sus oficios más importantes. Cuenta además con el valor añadido del descubrimiento del uso toledano para el canto del *Te Deum* de Guerrero, que se ofrece desarrollado en partitura para su inmediata interpretación y análisis, y la adición del villancico de Ripa. En nuestros días, en que experimentamos una mayor valoración de los estudios acerca del canto llano postridentino, *Los cantorales de la Catedral de Lima: estudio, reconstrucción y catálogo* se transforma con justicia en una obra de referencia indispensable para los estudios de la música eclesiástica en el Virreinato del Perú, acaso no en toda la América Hispana.

Julio Garrido Letelier  
Universidad de los Andes, Chile  
jngarrido@miuandes.cl

## BIBLIOGRAFÍA

*Antiphonale Romanum secundum Liturgiam Horarum ordinemque Cantus Officii dispositum a Solesmensibus monachis praeparatum, tomus alter, Liber Hymnarius, cum invitatoriis et aliquibus sponsoriis.* La Froidfontaine: Solesmes, 1983 (reimpresión 1998).

*Antiphonale Romanum secundum Liturgiam Horarum ordinemque Cantus Officii dispositum a Solesmensibus monachis praeparatum, tomus alter, Liber Hymnarius, cum invitatoriis et aliquibus sponsoriis, Editio emendata et aucta.* La Froidfontaine: Solesmes, 2019.

AROCENA, FÉLIX MARÍA

2013 *Los himnos de la tradición. El himnario de la Liturgia Horarum y otros himnos de la tradición litúrgica.* Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

BLOCH, MARC

2001 *Apología para la historia o el oficio de historiador.* Edición anotada por Étienne Bloch. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

COMBE, DOM PIERRE (O.S.B.)

2003 *The restoration of Gregorian chant. Solesmes and the Vatican Edition* (1ª edición, traducción inglesa de Theodore Marier y William Skinner, Washington, The Catholic University of America Press.

LENTI, VINCENT A.

1993 "Urban VIII and the Revision of the Latin Hymnal", *Sacred Music*, CXX/3 (otoño), pp. 30-33.

## RESEÑAS DE PARTITURAS

Svetlana Kotova (editora). *Las damas del barroco: música escrita por mujeres entre el 1655 y el 1756 (reunidas, transcritas, y editadas para piano por Svetlana Kotova)*. Santiago: Edición de la autora, 2022, 83 pp.

Si reflexionamos en torno a la práctica y la creación musical femenina en el transcurso de la historia, aparecen varios asuntos a tener en cuenta. Uno de los primeros es preguntarnos por qué no encontramos numerosas referencias a las vidas y trayectorias musicales de las mujeres a la par que la de los hombres en la historiografía de la música. Considero que las razones para esta omisión son amplias y polisémicas y no tiene sentido comentarlas en detalle en esta oportunidad. Sin embargo, hay cuestiones propias de la historicidad de cada época, sobre todo remitidas tanto al rol de la música en cada tiempo y sociedad como también en cuanto a las posibilidades expresivas y formativas que han tenido las mujeres a lo largo del tiempo. Es decir, cuán excepcional ha sido el acceso a formación profesional y a poder ejercer agencia en espacios públicos y con visibilidad tal que les permitiese formar parte en propiedad y a la par de sus colegas varones de las historias de la música.

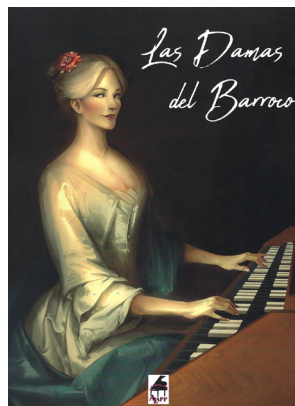
En ese mismo sentido, el concepto del músico de oficio o profesional no ha sido estático a lo largo de los siglos, y las jerarquías de valor musical también han ido transformándose a lo largo del tiempo. En el caso de las mujeres, el fruto de su creación ha ocupado de manera sistemática espacios marginales dentro de las publicaciones, y para el caso de la música de tradición escrita, su presencia ha sido mucho más reducida dentro de programas de concierto y de formación.

En cuanto al repertorio para piano compuesto por mujeres y reeditado en Chile hay dos antecedentes durante la última década, y en ambos participaron las profesoras y pianistas Cecilia Margaño y Patricia Castro. El primero de ellos fue publicado por ambas en 2016 y se tituló *Descubriendo las partituras para piano de Isidora Zegers*, el que incluyó piezas de salón de autoría de la propia Zegers, más otros repertorios de la época. El segundo libro, editado exclusivamente por Margaño en 2017, se tituló *Delfina de la Cruz Zañartu (1837-1905): Delfina Pérez. Pianista, compositora y primera dama de la nación*, donde recopiló y reeditó las composiciones de Delfina Pérez.

Si bien estos esfuerzos se agradecen por cuanto contribuyen a visibilizar y compensar la presencia y accesibilidad a repertorios creados por mujeres, aún queda mucho trabajo por hacer, tanto por identificar, poner a disposición, democratizar y proponer formas de interpretación para repertorios históricos. Sobre todo, teniendo en cuenta la necesidad de incluir repertorios fruto de la creación musical femenina para el estudio de los y las jóvenes pianistas.

De todas estas acciones es que habla el libro *Las damas del barroco: música escrita por mujeres entre el 1655 y el 1756*, patrocinado por ALAPP Chile y publicado en 2022. Se conforma de la selección y edición de dieciocho piezas musicales, fruto de la creación musical femenina del período barroco europeo. Constituye un esfuerzo investigativo de Svetlana Kotova que viene a nutrir la formación musical de pianistas al mismo tiempo que posibilita la circulación de repertorios casi totalmente desconocidos dentro de los programas regulares de formación y de concierto. Es necesario reconocer que no es el primer esfuerzo de la autora por contribuir con el repertorio para piano de pianistas en formación de nivel superior, pues en 2021 ya publicó sus *Arreglos y transcripciones para piano de melodías populares iberoamericanas*, donde presentó sus propias versiones de diferentes melodías y canciones populares en Chile y Latinoamérica.

Si bien es sabido el aporte femenino a la creación musical durante el barroco europeo con compositoras como Barbara Strozzi, Isabella Leonarda y otras, el acceso a las partituras mismas es más bien



azaroso y complejo. Esto porque regularmente se conservan en una sola copia, en archivos remotos y de difícil acceso, con notaciones antiguas que impiden la lectura fluida por parte del intérprete moderno. Además de esto, y por las características propias de la instrumentación del período, no todas estas piezas están dispuestas originalmente para instrumentos de teclado.

Para subsanar esto, Kotova realizó una búsqueda sistemática en fondos documentales de partituras de acceso público, como el sitio IMSLP del proyecto Petrucci, para seleccionar repertorios que pudieran ser editados y luego se realizase una propuesta interpretativa desde el piano moderno. Escogió dieciocho piezas de ocho compositoras distintas, cuyas datas de vida comprenden entre 1629 y 1775, a saber: Mary Harvey, Lady Dering; Maria Aurora Königsmark; Marietta Priuli; Elisabetta de Gambarini; Mademoiselle Duval de Tillet; Elizabeth Turner y Mademoiselle Laurent.

Los originales de estas piezas corresponden a partituras fruto de las primeras ediciones impresas en tirajes comerciales. Si bien no son incunables, muchas de ellas fueron fruto de impresión con tipos móviles con tirajes muy acotados. Por ser primeros impresos musicales, encontrar la presencia femenina en tanto “autoras” es aún más raro, porque tampoco había una consciencia tan clara del rol del compositor en tanto creador de una obra original. Todas estas mujeres fueron excepcionales en sus contextos, con formaciones extraordinarias para la época, que realizaron aportes a sus contextos culturales e intelectuales. Varias de ellas se dedicaron profesionalmente a la música, pues provenían de familias de músicos, y otras, de alta adscripción social, participaron activamente de su medio toda vez que podían ser consideradas “músicas”.

De muchas de estas compositoras, estas son las únicas piezas que se conservan, por lo que el libro sirve de puente entre un proceso de conservación, preservación y registro (el proyecto del ISMLP) hasta la acción de modernizar mediante la transcripción y la propuesta de edición en notación actual, para poder realmente lograr que el repertorio vuelva a sonar. Este libro es ese paso poco común. Celebramos también la opinión de Svetlana Kotova en cuanto a que son piezas que “merecen ser tocadas con mayor frecuencia”. Esta valoración amplia e inclusiva es lo que permitirá futuras incorporaciones de repertorios femeninos en programas de estudio y de concierto.

Como detalles menores a mejorar en una futura segunda edición, recomendamos revisar algunos conectores (p. 12), la inclusión de las notas al pie, y decidir si irán antes o después de la puntuación (p. 8-9), o bien la presencia o no de espacio antes de los paréntesis (p. 9). En ese mismo sentido llama un poco la atención el tamaño menor de algunas grafías musicales originales respecto de su propuesta original, como en “A false designe to be a cruel” de Mary Harvey, Lady Dering (p. 15).

En cuanto a las decisiones de transcripción y adaptación de cada repertorio, estas han sido incluidas en un apartado inicial que contiene una breve biografía de cada compositora. Cada propuesta final ha sido conducida especialmente por el deseo de presentar estos repertorios en el piano moderno, completar armonías y hacer una propuesta estéticamente atractiva. Se agradece a la profesora Kotova el explicitar claramente estas decisiones, pues permite seguir la mano de la editora y diferenciar su propuesta de la creación inicial de la compositora. Finalmente, todas las secciones del libro se presentan en inglés y español, lo que indica el deseo de la autora de que el material pueda ser adquirido e interpretado internacionalmente.

*Fernanda Vera Malhue*  
*Departamento de Música, Facultad de Artes*  
*Universidad de Chile, Chile*  
*fdavera@uchile.cl*

## RESEÑAS DE FONOGRAMAS

*Zikkus*. Daniel Osorio. Karolin Schmitt-Weidmann (flauta), Álvaro Collao (saxofón), Ulysse Bonneau (violoncello), Thomas Layes (piano), Marina Ochsenreither (clarinete), Daniel Osorio (electrónica), Antonio Carvallo (electrónica). [CD] Neos 12121, 2021.

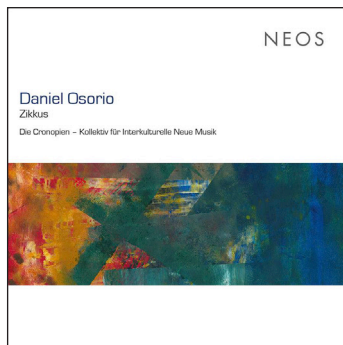
La palabra *siku*, de origen aymara, tiene un significado aún en discusión entre especialistas. Hay quienes postulan la tesis de que su origen etimológico “viene del vocablo aymara *sikhum*, proveniente del verbo *sikht’aña* (preguntar) en relación a la técnica de ejecución” (Apaza en Pérez de Arce 2020: 21). Y hay quienes postulan la idea de que *siku* es una onomatopeya de la sonoridad del aire al ser emitido por el intérprete, y al entrar y salir del instrumento (Ticona 2014). Sin entrar en el detalle de la discusión etimológica, ambas concepciones de la palabra *siku* son pertinentes para el objetivo de la presente reseña, la que revisa la producción discográfica *Zikkus* del compositor chileno Daniel Osorio.

Como se menciona en el detallado librito del CD, el título de este representa una variación de la palabra aymara *siku*. Variación que puede ser interpretada, en primer lugar, como una alteración lingüística debido a la distancia física entre el Chile de origen de Osorio y el país de residencia actual del compositor, Alemania, lugar donde esta música fue compuesta y donde se desarrolló la producción discográfica. Sin embargo, también se puede interpretar como una alteración sonora dada por la distancia temporal (y cultural) entre el Chile de origen y los casi veinte años de Osorio residiendo en Alemania; así como una alteración estética dada por la distancia entre el ámbito de desarrollo musical originario al que se vincula el *siku*, y el ámbito de la música de tradición escrita y electrónica que desarrolla Osorio, representativa originalmente de la cultura centroeuropea.

Las dualidades geográficas, temporales y estéticas presentes en el trabajo de Osorio vienen a reinterpretar la cosmovisión Aymara por medio de la creación musical. “En el mundo andino todo es par. Todo es par en oposición complementaria, todo se opone y además se complementa en su oposición. Se requieren dos cosas distintas en oposición que al complementarse hacen un equilibrio” (Ticona 2014). Osorio propone un muy logrado equilibrio entre las sonoridades originarias de la región andina y la música contemporánea acústica y electrónica. Sin incorporar el *Siku* en sus obras, el compositor plasma en cada una de ellas, por medio de instrumentos del canon musical occidental y de la electrónica en tiempo real, las maneras de hacer de las prácticas musicales que originalmente incorporan el *siku* en sus repertorios.

El *siku* es un instrumento aerófono conocido popularmente como “zampoña” y se interpreta en parejas, donde el *Ira* (líder) es complementado por el *Arka* (seguidor). En *Zikkus*, Osorio replantea esta relación mediante la complementación del instrumento y la electrónica, donde uno y otro ocupan ambos roles provenientes de la práctica musical andina. En cada una de las cinco obras que hacen parte del CD se plantean *preguntas* en un instrumento, que es *seguido* por la electrónica en tiempo real, disponiendo así un diálogo dinámico y orgánico entre intérpretes a modo de los *sikuris* (intérpretes de *Siku*, siempre en colectivo) de la región andina.

Desde la distancia física y temporal, en *Zikkus* Osorio rinde homenaje a las músicas y los instrumentos que formaron su universo sonoro de origen, y en particular al *siku*. Este instrumento, junto con otros como la quena y el charango, fueron símbolos culturales de la resistencia a la dictadura (1973-1990), y por esto fueron prohibidos inicialmente por el régimen. Fue así que Daniel Osorio compuso un ciclo de piezas que hace eco de su historia sonora y de la historia política del país, protagonizada por los años de horror de la dictadura.





El ciclo de cinco obras abre con *Zikkus-F*, que fue compuesta en 2007 cuando Osorio ya estaba instalado en Alemania realizando estudios de posgrado en Composición. Inspirada en el cuento *Reunión* de Julio Cortázar, *Zikkus-F*, para flauta y electrónica en tiempo real, pone en obra la respiración en tanto material sonoro y elemento cultural. La respiración cobra fundamental relevancia en la ejecución del *siku* en la cultura andina, tanto es así que los *sikuris* pueden llegar a alcanzar estados alterados de conciencia, como una forma de conexión diversa con sus pares ejecutantes del instrumento, su entorno y las divinidades. Por su parte, la flauta sirve aquí como símbolo cultural de Occidente, y como instrumento que amplifica y que dota de gestos musicales la respiración del intérprete, *seguido* por la electrónica en tiempo real que amplía sus posibilidades sonoras, generando diversidad tímbrica y gestual.

El ciclo continúa con *Zikkus-S* (2013), obra para saxofón barítono y electrónica en tiempo real. Osorio rememora aquí, por medio del saxo barítono, la sonoridad del *J'acha*, un *siku* de mayor tamaño y, por tanto, de registro grave. La persistencia por parte de la cultura Aymara en el uso de sus instrumentos originarios se transformó en una forma de resistencia ante los conquistadores españoles llegados a la región andina, que se disponían a dominar no solo geográfica, sino también culturalmente los territorios originalmente Aymara. El compositor pone en obra las formas de construcción sonora de la cultura andina, caracterizada por un delicado trabajo de superposición interválica y de politonalidad dada por las formas de construcción de los instrumentos, esta vez reconstruido por el saxofón y la electrónica.

La tercera obra del CD es *Zikkus-V* (2007), para violoncelo y electrónica en tiempo real. Siendo una de las primeras obras compuestas que hacen parte del presente ciclo, *Zikkus-V* plasma en música las investigaciones acústicas y etnomusicológicas desarrolladas por el compositor, como complemento de su trabajo creativo. Aquí Osorio apuesta por resaltar el carácter ritual de la música de la región andina, enfatizando recursos como la repetición, las texturas tenidas y las pausas, en tanto elementos característicos de una música originaria que es resignificada en otra estética sonora, aquella de la música contemporánea.

*Zikkus-P* (2010), cuarta obra del CD, compuesta para piano y electrónica, representa el punto de mayor tensión entre el elemento motivador de *Zikkus*, el instrumento *siku* y la música de origen Aymara, y los medios –en tanto herramientas, disciplinas y contextos culturales– que emplea Osorio para el desarrollo de su música. El piano y la electrónica son símbolos del desarrollo musical de Occidente, en contraposición de la práctica musical colectiva de la cultura Aymara, como representación de una cosmovisión que pone el énfasis en lo asociativo y en la complementación de actores. Este conflicto es puesto en obra mediante la alteración de las posibilidades de creación sonora en el piano, tanto por el uso de técnicas extendidas en el arpa y en el cuerpo del instrumento, como por la expansión tímbrica y gestual que aporta la electrónica en tiempo real.

La entrega finaliza con *Zikkus-K* (2021), que coincide con ser la última pieza compuesta de este ciclo. Esta obra para clarinete y electrónica sintetiza las características de la música de origen Aymara y las formas de ejecución del instrumento, que motivan conceptual y sonoramente el CD, y que antes fueron trabajadas en las demás obras que conforman el ciclo. En *Zikkus-K* se profundiza la concepción de pares complementarios. Las relaciones duales, de opuestos y simetrías, son puestas en obra mediante estructuras rítmicas y gestos que hacen eco de las formas de hacer de la cultura andina.

El CD *Zikkus* fue publicado en 2021 por NEOS<sup>1</sup>, sello discográfico dedicado a la promoción y difusión de música contemporánea de los siglos XX y XXI. La edición física cuenta con un folleto muy detallado en alemán, inglés y francés; y tiene por carátula la obra visual *Elements* de Alena van Wahnem. Esta obra explora desde la visualidad las relaciones duales y de pares complementarios presentes en la música de Osorio. Junto con esto, se suma la distribución del CD en diversas plataformas de *streaming*, lo que facilita su acceso desde cualquier dispositivo con conexión a internet.

La producción cuenta con la impecable participación de *Die Cronopien – Kollektiv für Interkulturelle Neue Musik*, ensamble de música contemporánea fundado en 2020 por el propio Daniel Osorio. La interpretación de las piezas está a cargo de Karolin Schmitt-Weidmann (flauta), Álvaro Collao (saxofón), Ulysse Bonneau (violoncello), Thomas Layes (piano), y Marina Ochsenreither (clarinete), junto con la participación de Antonio Carvallo y Daniel Osorio en la ejecución de la electrónica en tiempo real.

En *Zikkus* el compositor Daniel Osorio nos comparte su imaginario sonoro del Chile de su niñez y juventud, marcado por la violencia de Estado impartida por la dictadura. Desde la lejanía geográfica y temporal, el compositor rememora las sonoridades y emociones de su ámbito cultural de origen,

<sup>1</sup> [www.neos-music.com](http://www.neos-music.com) [acceso: 12 de junio de 2023].

ofreciendo una música que hace eco de las formas de hacer de los pueblos andinos, por medio de las posibilidades y técnicas de la música de tradición escrita contemporánea y electrónica. En suma, *Zikkus* nos propone una forma de re-escuchar lo local, re-conocerlo, y re-valorarlo. Quizá para eso es necesario tomar distancia, tal como lo hace Daniel Osorio.

*Guillermo Eisner Sagüés*  
*Departamento de Sonido,*  
*Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile*  
*guilleisner@uchile.cl*

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

PÉREZ DE ARCE, JOSÉ

2020 “La sikuriada en tanto sistema complejo y su intercambio entre las sociedades indígenas altoandinas y las sociedades urbanas cosmopolitas”. Tesis de doctorado. Universidad de Chile.

TICONA, ELÍAS

2014 <https://youtu.be/-EnUe2UH4Ng> [acceso: 28 de abril de 2023].

# CRÓNICA

## *Creación musical chilena*

Cuadro sinóptico de obras de compositores chilenos interpretadas durante  
el período octubre 2022 – marzo 2023  
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*<sup>1</sup>.

**Aedo, Simón.** *TM*: *Mirador subterráneo* para electrónica; *F*: 23 de noviembre de 2022, *OL*: Germinaciones Sonoras, jóvenes compositores acusmáticos. Sala Isidora Zegers, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Santiago. *Int*: Medios electrónicos.

**Ahumada Yávar, Nicolás.** *TM*: *Sun, lo suave, el viento\** para orquesta; *F*: 29 de octubre de 2022, *OL*: XVIII Concurso de Composición Musical Luis Advis, Final Género Docto. Centro Cultural Palace, Coquimbo. *Int*: Orquesta Sinfónica Universidad de La Serena, Natalia Salinas (directora).

**Alcalde Cordero, Andrés.** *TM*: *Sono una creatura II\** (2021) madrigal para voz y flauta (poema de Giuseppe Ungaretti); *F*: 21 de noviembre de 2022, *OL*: XXXI Festival de Música Contemporánea UC, Concierto inaugural, Auditorio del Centro de Extensión Oriente, Providencia. *Int*: Patricio Sabaté (barítono), Guillermo Lavado (flauta).

**Allende Sarón, Pedro Humberto.** *TM*: *Cuatro estudios* (I. *Tranquillo*, II. *Lento*, III. *Allegretto*, IV. *Molto Allegro*) para piano (1920-1936); *F*: 30 de noviembre de 2022, *OL*: V Ciclo de piano: Compositores latinoamericanos del siglo XX. Teatro Universidad de Chile, Santiago. *Int*: Sebastián Arredondo (piano).

<sup>1</sup> Información acerca de obras chilenas interpretadas en cualquier parte del mundo es bienvenida en el correo electrónico [revistamusical.artes@uchile.cl](mailto:revistamusical.artes@uchile.cl), para ser publicada en este cuadro sinóptico.

\_\_\_\_\_. *TM: Miniaturas 3 y 4 (De Miniaturas griegas) (1918-1929)* para canto y piano; *F: 7* de diciembre de 2022, *OL: Paysages tristes. Paul Verlaine en la canción de arte al sur de América.* Sala Isidora Zegers, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Santiago. *Int: Gonzalo Cuadra (canto), Virna Osses (piano).*

\_\_\_\_\_. *TM: Sé bueno (1923)* para coro mixto *a cappella*; *F: 30* de octubre de 2022, *OL: Celebración de la Reforma Protestante – 505 años. Iglesia Evangélica Luterana “El Redentor”, Providencia.* *Int: Coro “Dietrich Bonhoeffer”, Silvia Sandoval Salas (directora).*

**Amengual Astaburuaga, René.** *TM: Chanson d’automne (c. 1935)* para canto y piano; *F: 7* de diciembre de 2022, *OL: Paysages tristes. Paul Verlaine en la canción de arte al sur de América.* Sala Isidora Zegers, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Santiago. *Int: Gonzalo Cuadra (canto), Virna Osses (piano).*

**Andrade Fernández, Fabián.** *TM: Sonata para cuerdas* para orquesta de cuerdas; *F: 16* de marzo de 2023, *OL: Festival Suyai Puchincahuin. Capilla de La Quebrada.* *Int: Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director).* *F: 18* de marzo de 2023, *OL: Cierre del festival Suyai Puchincahuin. Frontis de la Casa de la Cultura, Puchuncaví.* *Int: Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director).* *F: 30* de marzo de 2023, *OL: Concierto de gala. Espacio La Compañía, Valparaíso.* *Int: Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director).* *F: 31* de marzo de 2023, *OL: Concierto de gala. Palacio Rioja, Viña del Mar.* *Int: Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director).*

**Aranda Rojas, Pablo.** *TM: Fragmentos para Miguel (2022)* para violín; *F: 23* de noviembre de 2022, *OL: XXXI Festival de Música Contemporánea UC, Tercer concierto, Centro Cultural Gabriela Mistral, Santiago.* *Int: Miguel Ángel Muñoz (violín).*

**Aránguiz Thompson, Waldo (arr.).** *TM: Buenas noches Mariquita (tradicional chileno),* para coro mixto *a cappella*; *F: 18* de diciembre de 2022, *OL: Concierto de Navidad, Weihnachtskonzert, Iglesia Evangélica Luterana “El Redentor”, Providencia.* *Int: Coro “Dietrich Bonhoeffer”, Silvia Sandoval Salas (directora).*

**Arriagada Cousin, Jorge.** *TM: Música para filmes de Raúl Ruiz (La ciudad de los piratas, La lechuza ciega, Klimt, Amleidi, El dominio perdido) (1977-2011)* para orquesta; *F: 11* de noviembre de 2022, *OL: Concierto “Músicas para la imagen”. Festival Puerto de Ideas Valparaíso 2022, Teatro Aula Magna de la Universidad Técnica Federico Santa María, Valparaíso.* *Int: Pascuala Ilabaca (voz), Ensamble Vocal Sur, Paula Elgueta (directora), Orquesta de Cámara de Chile, Emmanuel Siffert (director).*

**Asuar Puiggrós, José Vicente.** *TM: Ornitofonías (1987)* para flauta; *F: 21* de noviembre de 2022, *OL: XXXI Festival de Música Contemporánea UC, Concierto inaugural, Auditorio del Centro de Extensión Oriente, Providencia.* *Int: Guillermo Lavado (flauta).*

**Atría Ramírez, Jaime.** *TM: La Violeta y la Parra (1970) (Arr. Verónica Jara Labarca)* para coro mixto; *F: 2* de noviembre de 2022, *OL: 7mo Festival Coral de Primavera, Teatro Aula Magna USACH, Estación Central.* *Int: Coro Polifónico Integral de la Universidad de Santiago de Chile, Verónica Jara Labarca (directora).*

**Bachmann Hernández, Katherine.** *TM: Caos (2008),* original para cuarteto de cuerdas; *F: 5* de octubre de 2022, *OL: Concierto Música chilena del siglo XX al XXI. Teatro Aula Magna USACH, Estación Central.* *Int: Orquesta Clásica USACH, David del Pino Klinge (director).* *F: 11* de octubre de 2022, *OL: Concierto Orquesta Clásica Usach en San Joaquín. Teatro Municipal, San Joaquín.* *Int: Orquesta Clásica USACH, David del Pino Klinge (director).* *F: 12* de octubre de 2022, *OL: Concierto Orquesta Clásica USACH en Melipilla. Teatro Serrano, Melipilla.* *Int: Orquesta Clásica USACH, David del Pino Klinge (director).* *F: 10* de marzo de 2023, *OL: Concierto Conmemoración Día Internacional de la Mujer, Teatro Universidad de Concepción.* *Int: Orquesta Sinfónica Universidad de Concepción, María Clara Marco (directora).*

**Barría Casanova, Jaime.** *TM: Los molinos de Curaco* para orquesta de cuerdas (Arr. Tomás Parra); *F: 12* de octubre de 2022, *OL: Centro Cultural de Quillota.* *Int: Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director).* *F: 20* de octubre de 2022, *OL: Escuela Naval Arturo Prat (evento privado), Valparaíso.* *Int: Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director).* *F: 21* de octubre de 2022, *OL: Caleta Higuierillas, Concón.* *Int: Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director).*

\_\_\_\_\_. *TM: Tierra adentro* para orquesta; *F:* 22 de noviembre de 2022, *OL:* Centro Cultural de Castro. *Int:* Orquesta de Cámara de Chile, Emmanuel Siffert (director). *F:* 23 de noviembre de 2022, *OL:* Gimnasio fiscal de Achao. *Int:* Orquesta de Cámara de Chile, Emmanuel Siffert (director). *F:* 24 de noviembre de 2022, *OL:* Parroquia San Carlos Borromeo, Chonchi. *Int:* Orquesta de Cámara de Chile, Emmanuel Siffert (director).

**Berchenko Acevedo, Sergio.** *TM: Cosmogénesis\** para orquesta; *F:* 24 de marzo de 2023, *OL:* I Concierto de Temporada: XLII Aniversario Universidad de La Serena. Aula Magna Universidad de La Serena. *Int:* Orquesta Sinfónica Universidad de La Serena, Pablo Carrasco (director).

**Becerra-Schmidt, Gustavo.** *TM: Concierto para orquesta de cámara* (1970); *F:* 10 de enero de 2023, *OL:* Ciclo de verano. Centro Cultural de Buin. *Int:* Orquesta de Cámara de Chile, Rodolfo Fisher (director). *F:* 11 de enero de 2023, *OL:* Ciclo de verano. Gimnasio del Colegio Domingo Santa María, Renca. *Int:* Orquesta de Cámara de Chile, Rodolfo Fisher (director). *F:* 12 de enero de 2023, *OL:* Ciclo de verano. Teatro California, Ñuñoa. *Int:* Orquesta de Cámara de Chile, Rodolfo Fisher (director).

\_\_\_\_\_. *TM: Concierto* (I. *Allegro moderato*, II. *Calmo*, III. *Allegro giusto e marcato*) (1950) para violín y orquesta; *F:* 5 de octubre de 2022, *OL:* Concierto Música chilena del siglo XX al XXI. Teatro Aula Magna USACH, Estación Central. *Int:* Orquesta Clásica USACH, Oriana Silva (violín), David del Pino Klinge (director). *F:* 11 de octubre de 2022 (solo movs. II y III), *OL:* Concierto Orquesta Clásica USACH en San Joaquín. Teatro Municipal, San Joaquín. *Int:* Orquesta Clásica USACH, Oriana Silva (violín), David del Pino Klinge (director). *F:* 12 de octubre de 2022 (solo movs. II y III), *OL:* Concierto Orquesta Clásica USACH en Melipilla. Teatro Serrano, Melipilla. *Int:* Orquesta Clásica USACH, Oriana Silva (violín), David del Pino Klinge (director).

**Bianchi Alarcón, Vicente (arr.).** *TM: Carnavalito de Nochebuena* (tradicional argentino) para coro mixto *a cappella*; *F:* 18 de diciembre de 2022, *OL:* Concierto de Navidad, *Weihnachtskonzert*, Iglesia Evangélica Luterana “El Redentor”, Providencia, *Int:* Coro “Ars Nobile”, Francisco de la Lastra (director).

**Bugueño, Juan Pablo.** *TM: Escalarijillas* (2020) para flauta, clarinete y piano; *F:* 11 de enero de 2023, *OL:* Concierto Examen de Grado, Licenciatura en Artes mención en composición. Sala Isidora Zegers, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Santiago, *Int:* Antonia Valderrama (flauta), Alejandro Galleguillos (clarinete), Jorge Bugueño (piano), Andrés Maupoint (dirección).

**Bustamante, Manuel.** *TM: Fragmentos de Rosario* (I. *Así quiero morir* [Allegro energético], II. *A Luis* [Andante], III. *Cueca* [Allegro]) para cuarteto de cuerdas; *F:* 27 de enero de 2023, *OL:* 55ª Semanas Musicales de Frutillar. Anfiteatro del Teatro del Lago, Frutillar. *Int:* Cuarteto Vila: Lucía Ocaranza (violín), María Fernanda Morris (violín), Priscilla Valenzuela (viola), Violeta Mura (violonchelo). *F:* 29 de enero de 2023, *OL:* 55ª Semanas Musicales de Frutillar. Parroquia del Espíritu Santo, Fresia. *Int:* Cuarteto Vila: Lucía Ocaranza (violín), María Fernanda Morris (violín), Priscilla Valenzuela (viola), Violeta Mura (violonchelo).

**Cáceres Romero, Eduardo.** *TM: Siete velos de un prisma\** para orquesta de cuerdas; *F:* 18 de noviembre de 2022, *OL:* Concierto de clausura. Festival Puente, Encuentro Interoceánico de Culturas. Cuarta versión. Club Alemán, Valparaíso. *Int:* Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director).

**Cádiz, Rodrigo.** *TM: Iterum vivere\** (2022) para ensamble de música antigua y electrónica; *F:* 24 de noviembre de 2022, *OL:* XXXI Festival de Música Contemporánea UC, Concierto de cierre, Centro Cultural Gabriela Mistral, Santiago. *Int:* Estudio MusicAntigua UC, Sergio Candía y Gina Allende (codirectores).

**Cárdenas Vargas, Félix.** *TM: Suite Aconcagua (Procesión – Ocaso, actus tragicus)* (2022) para orquesta de cuerdas; *F:* 13 de octubre de 2022, *OL:* XIX Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas, Salón multipropósito PUCV (Casa Central), Valparaíso. *Int:* Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director). *F:* 15 de octubre de 2022, *OL:* Concierto Día de la Música en La Ligua, Municipalidad de La Ligua. *Int:* Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director).

**Carvalho Pinto, Antonio.** *TM: In basso\** (2022) para dos flautas, clarinete y electrónica; *F:* 22 de noviembre de 2022, *OL:* XXXI Festival de Música Contemporánea UC, Segundo concierto, Centro Cultural Gabriela Mistral, Santiago. *Int:* Paola Muñoz, Karina Fischer (flautas), Dante Burotto (clarinete), Antonio Carvalho (electrónica).

**Cires, Joaquín.** *TM: Caos sensible* (2022) para ensamble y electrónica; *F:* 11 de enero de 2023, *OL:* Concierto Examen de Grado, Licenciatura en Artes mención en composición. Sala Isidora Zegers, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Santiago, *Int:* Antonia Martínez (flauta), Anely Fuentes (saxofón), Valentina Palomino (violoncello), Salvador Pizarro (arpa), Joaquín Cires (electrónica).

**Cordero Simunovic, Cecilia.** *TM: Contactus* (2021) para violonchelo; *F:* 22 de noviembre de 2022, *OL:* XXXI Festival de Música Contemporánea UC, Segundo concierto, Centro Cultural Gabriela Mistral, Santiago. *Int:* Beatriz Lemus (violonchelo).

**Cortés Rodríguez, David.** *TM: Tololo para viola solista y orquesta de cuerdas*; *F:* 6 de octubre de 2022, *OL:* VIII Concierto de Temporada 2022. Celebración del día de la música y músicos chilenos. Ensayo abierto al público. Salón Mece, Departamento de Música, Universidad de La Serena. *Int:* Orquesta Sinfónica Universidad de La Serena, Georgina Rossi Knuth (viola), Juan Pablo Aguayo Fuenzalida (director). *F:* 7 de octubre de 2022, *OL:* VIII Concierto de Temporada 2022. Celebración del día de la música y músicos chilenos. Iglesia Catedral de La Serena. *Int:* Orquesta Sinfónica Universidad de La Serena, Georgina Rossi Knuth (viola), Juan Pablo Aguayo Fuenzalida (director).

**Cuadra Balagna, Gonzalo.** *TM: White letters* (2018) para canto y piano; *F:* 7 de diciembre de 2022, *OL:* Paysages tristes. Paul Verlaine en la canción de arte al sur de América. Sala Isidora Zegers, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Santiago. *Int:* Gonzalo Cuadra (canto), Virna Osses (piano).

\_\_\_\_\_. *TM: Un grand sommeil noir* (2022) para canto y piano; *F:* 7 de diciembre de 2022, *OL:* Paysages tristes. Paul Verlaine en la canción de arte al sur de América. Sala Isidora Zegers, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Santiago. *Int:* Gonzalo Cuadra (canto), Virna Osses (piano).

**De Negri Murillo, Fabrizio.** *TM: Milla dengun* para orquesta de cuerdas; *F:* 30 de marzo de 2023, *OL:* Concierto de gala. Espacio La Compañía, Valparaíso. *Int:* Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director). *F:* 31 de marzo de 2023, *OL:* Concierto de gala. Palacio Rioja, Viña del Mar. *Int:* Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director).

**Délano Thayer, Pablo.** *TM: Padre nuestro* (1984-1986), para coro mixto *a cappella*; *F:* 30 de octubre de 2022, *OL:* Celebración de la Reforma Protestante – 505 años. Iglesia Evangélica Luterana “El Redentor”, Providencia, *Int:* Coro “Dietrich Bonhoeffer”, Silvia Sandoval Salas (directora).

**Díaz Soto, Daniel.** *TM: Viola florida (homenaje a Violeta Parra)\** (2022) para guitarra; *F:* 15 de octubre de 2022, *OL:* XIX Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas, Sala Multipropósito Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. *Int:* Esteban Espinoza (guitarra).

**Eisner Sagüés, Guillermo.** *TM: Esculturas temporales* (2022) para electrónica; *F:* 25 de octubre de 2022, *OL:* Sala Enrique Noisvander del Departamento de Teatro, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Santiago. *Int:* Medios electrónicos.

**Espinoza Cáceres, Pablo.** *TM: Madre Luna* para ensamble de percusión (Texto: Elicura Chihuailaf); *F:* 1 de febrero de 2023, *OL:* Concierto “El universo sonoro de la cultura mapuche”, 55ª Semanas Musicales de Frutillar. Espacio Tronador, Teatro del Lago, Frutillar. *Int:* Ensamble de Percusiones USACH: Marcelo Stuardo, Gaspar Aedo, José Vinot, Pablo Espinoza, Vania Calvil.

**Farías, Gabriel.** *TM: Puerta triangular* para electrónica; *F:* 23 de noviembre de 2022, *OL:* Germinaciones Sonoras, jóvenes compositores acusmáticos. Sala Isidora Zegers, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Santiago. *Int:* Medios electrónicos.

**Ferrari Gutiérrez, Andrés.** *TM: Optikalis 04*, obra audiovisual; *F:* 14 de octubre de 2022, *OL:* Foro de las Artes 2022, Auditorio de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile, Santiago. *Int:* Medios electrónicos: arte digital 3D y música electrónica.

**Figuroa Rodríguez, Gerardo.** *TM: 6x216 MIXTAPE\** (2020) para electrónica; *F:* 14 de octubre de 2022, *OL:* XIX Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas, Festival AI-MAAKO. Sala Multipropósito Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. *Int:* Medios electrónicos.

**Fredes, Pablo.** *TM: Di Minuto* (2021) para electrónica; *F:* 20, 22 y 24 de octubre de 2022, *OL:* Tiempo y espacio. Concierto multicanal. Sala Enrique Noisvander del Departamento de Teatro, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Santiago. *Int:* Medios electrónicos.

**Gaete, Gabriel.** *TM: Primera jugada* para electrónica; *F:* 23 de noviembre de 2022, *OL:* Germinaciones Sonoras, jóvenes compositores acusmáticos. Sala Isidora Zegers, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Santiago. *Int:* Medios electrónicos.

**Gallegos Marino, Álvaro.** *TM: Oración a María Goretti\** para orquesta; *F:* 25 de enero de 2023, *OL:* Ciclo de verano. Capilla Hospital del Salvador, Providencia. *Int:* Orquesta de Cámara de Chile, Emmanuel Siffert (director). *F:* 26 de enero de 2023, *OL:* Ciclo de verano. Casa de la Cultura de Talagante. *Int:* Orquesta de Cámara de Chile, Emmanuel Siffert (director). *F:* 27 de enero de 2023, *OL:* Ciclo de verano. Teatro California, Ñuñoa. *Int:* Orquesta de Cámara de Chile, Emmanuel Siffert (director).

**Giamb Bruno Leal, Bruno.** *TM: Balafón* (2022) para ensamble de percusión; *F:* 14 de octubre de 2022, *OL:* XIX Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas, Sala Multipropósito Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. *Int:* Grupo Percusión Valparaíso, Nicolás Yaeger Moreno (director).

**Godoy Frez, Pablo.** *TM: Everything\** (2021) para electrónica; *F:* 14 de octubre de 2022, *OL:* XIX Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas, Festival AI-MAAKO. Sala Multipropósito Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. *Int:* Medios electrónicos.

**González, Francisco.** *TM: F4uce5* (2022) para orquesta, coro y voces solistas; *F:* 11 de enero de 2023, *OL:* Concierto Examen de Grado, Licenciatura en Artes mención en composición. Sala Isidora Zegers, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Santiago, *Int:* Juan González (guitarra), Moksa González y Nicolás Navarrete (flautas), Javier Trazar y Matías Garrido (clarinetes), Anely Fuentes y Javier Ramo (saxo tenor y barítono), Francisco Jara (fagot), Guillermo Cruz (corno en Fa), Martín Ignacio Zamorano y Byron Mar (trombón tenor y bajo), Bastián Ortiz y Cristian Rivera (trompetas), Fabián Pérez, Nicolás Lincopi, Daniel Leyton, José Díaz y Dante González (percusión), Elías Allende, Rafael Aliaga, Yanara Quintana y Claudia Herrera (violines), Belén Rodríguez y Miguel Boettiger (violas), Anahí Prieto y Valentina Palomino (violonchelo), Felicia Isla y José Cornejo (contrabajo), Javiera Rodríguez, Constanza Mardones, Ignacio Bilbao, Felipe Hernández y Daniel Bustos (coro), Francisco González y Guillermo Alvarado (voces solistas), Andrés Maupoint (dirección).

**González Morales, Sergio “Tilo”.** *TM: Músicas retocadas* (I. *Andén del aire*, II. *Viaje por la cresta del mundo*, III. *Danza de la gallina*) para orquesta; *F:* 5 de octubre de 2022, *OL:* Concierto Música chilena del siglo XX al XXI. Teatro Aula Magna USACH, Estación Central. *Int:* Orquesta Clásica USACH, David del Pino Klinge (director). *F:* 11 de octubre de 2022, *OL:* Concierto Orquesta Clásica USACH en San Joaquín. Teatro Municipal, San Joaquín. *Int:* Orquesta Clásica USACH, David del Pino Klinge (director). *F:* 12 de octubre de 2022, *OL:* Concierto Orquesta Clásica USACH en Melipilla. Teatro Serrano, Melipilla. *Int:* Orquesta Clásica USACH, David del Pino Klinge (director). *F:* 18 de enero de 2023, *OL:* Gala del Roto Chileno. Teatro Comunitario Novedades, Barrio Yungay, Santiago. *Int:* Orquesta Clásica USACH, David del Pino Klinge (director).

**Guarello Finlay, Alejandro y Grupo Ortiga.** *TM: Cantata Sudamericana por los Derechos Humanos* (1978) para orquesta, coro y relator (Textos: P. Esteban Gumucio Vives); *F:* 10 de diciembre de 2022, *OL:* Teatro Municipal de Valparaíso. *Int:* Coro de Estudiantes IMUS (PUCV), grupo Los Precisos, Eduardo Albornoz (relator), Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director).

**Guarello Finlay, Alejandro.** *TM: Sátropa\** para orquesta; *F:* 29 de octubre de 2022, *OL:* XVIII Concurso de Composición Musical Luis Advis, Final Género Docto. Centro Cultural Palace, Coquimbo. *Int:* Orquesta Sinfónica Universidad de La Serena, Natalia Salinas (directora).

**Hansen Atria, Vicente.** *TM: Beauchamp-Feuillet 2* (2020) para violonchelo; *F:* 23 de noviembre de 2022, *OL:* XXXI Festival de Música Contemporánea UC, Tercer concierto, Centro Cultural Gabriela Mistral, Santiago. *Int:* Celso López (violonchelo).

**Herrera Muñoz, Rodrigo.** *TM: Remembranzas* (2019), para orquesta de cuerdas; *F:* 12 de octubre de 2022, *OL:* XIX Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas, Parque Cultural de Valparaíso. *Int:* Orquesta Clásica Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Pablo Alvarado Gutiérrez (director).

\_\_\_\_\_. *TM: Serenata N°3* para orquesta de cuerdas; *F:* 1 de octubre de 2022, *OL:* Concierto “Entre arcos”. Aula Magna, Universidad Austral de Chile, Valdivia. *Int:* Orquesta de Cámara de Valdivia, Nicolas Rauss (director).

**Holmes Díaz, Bryan.** *TM: Efluvium* (2016) para dos contrabajos; *F:* 15 de octubre de 2022, *OL:* XIX Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas, Sala Multipropósito Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. *Int:* Dúo Scelsis: Claudio Bernier y César Bernal (contrabajos).

**Jara Martínez, Víctor.** *TM: La población* para orquesta, coro y solistas (orquestración: Miguel Ángel Castro); *F:* 14 y 15 de octubre de 2022, *OL:* Concierto dramatizado del disco *La población* de Víctor Jara. Coproducción del Teatro Nacional Chileno y el Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Sala Antonio Varas, Santiago. *Int:* Nicole Vial, Annie Murath, Felipe Lagos y Daniel Alcaíno (actores), Belén Herrera (directora escénica). Dúo de guitarras "Algo con cuerda": Reinaldo Galaz, Bastián Inostroza (guitarras), Coro de Estudiantes de Teoría de la Música: Catalina Henríquez, Tamara Fernández, Camila Pineda (sopranos), Paulina Campos, Claudia Gutiérrez, Amanda Cabeza (contraltos), Camilo Escudero, Rubén Conejeros, Lucas Villablanca, Ignacio Sánchez, Bernardino Díaz (tenores), Ricardo Herrera, Timoteo Moreno, Vicente Iturrieta (bajos), Matías Achondo (percusión), Moksá González (quena); Orquesta de Cuerdas de estudiantes del Departamento de Música de la Universidad de Chile: Benjamín Acuña, Loreto Sandoval, Valentina Bea, Manuel Cerda, Valentina Guliaew, Gad Pozo, Daniela Roa (violín), Alejandro Spatari, Rodrigo Anacona, Víctor Astete, Carla Crisóstomo (viola), Ariadna Kordovero, Valeria Núñez, Camila Mella, Daniela Oyarzo (violonchelo), Felipe Matus, Nicole Ramos, Javier Ureta (contrabajo), Valeria Peña (directora).

\_\_\_\_\_. *TM: Luchín* (1972). Arr. para coro mixto; *F:* 31 de octubre de 2022, *OL:* Festival y Concurso Internacional de Coros Ameride (Brasil), Colegio Sagrado Corazón de Itajubá y Teatro Municipal Christiane Riéra, Itajubá. *Int:* Coro Sinfónico USACH: Freddy Ogalde, Loreto Suvayke, Óscar Jelves, Esmeralda Opazo, Ricardo Smith, Angélica Ortiz, Fabián Flores, Carol Alegría, Carla Moraga, Marcia Durán, Yerty Gaete (voces), Andrés Bahamondes (director). *F:* 2 de noviembre de 2022, *OL:* Festival y Concurso Internacional de Coros Ameride (Brasil), Teatro Municipal Christiane Riéra, Itajubá. *Int:* Coro Sinfónico USACH: Freddy Ogalde, Loreto Suvayke, Óscar Jelves, Esmeralda Opazo, Ricardo Smith, Angélica Ortiz, Fabián Flores, Carol Alegría, Carla Moraga, Marcia Durán, Yerty Gaete (voces), Andrés Bahamondes (director). *F:* 3 de noviembre de 2022, *OL:* Festival y Concurso Internacional de Coros Ameride (Brasil), Iglesia Matriz de San Sebastián, Pedralva, y Teatro Municipal Christiane Riéra, Itajubá. *Int:* Coro Sinfónico USACH: Freddy Ogalde, Loreto Suvayke, Óscar Jelves, Esmeralda Opazo, Ricardo Smith, Angélica Ortiz, Fabián Flores, Carol Alegría, Carla Moraga, Marcia Durán, Yerty Gaete (voces), Andrés Bahamondes (director). *F:* 4 de noviembre de 2022, *OL:* Festival y Concurso Internacional de Coros Ameride (Brasil), Iglesia Matriz de San José, São José do Alegre. *Int:* Coro Sinfónico USACH: Freddy Ogalde, Loreto Suvayke, Óscar Jelves, Esmeralda Opazo, Ricardo Smith, Angélica Ortiz, Fabián Flores, Carol Alegría, Carla Moraga, Marcia Durán, Yerty Gaete (voces), Andrés Bahamondes (director). *F:* 5 de noviembre de 2022, *OL:* Festival y Concurso Internacional de Coros Ameride (Brasil), Concierto de clausura, Teatro Municipal Christiane Riéra, Itajubá. *Int:* Coro Sinfónico USACH: Freddy Ogalde, Loreto Suvayke, Óscar Jelves, Esmeralda Opazo, Ricardo Smith, Angélica Ortiz, Fabián Flores, Carol Alegría, Carla Moraga, Marcia Durán, Yerty Gaete (voces), Andrés Bahamondes (director).

**Kauer López, Gabriel.** *TM: Enigma\** para orquesta; *F:* 29 de octubre de 2022, *OL:* XVIII Concurso de Composición Musical Luis Advís, Final Género Docto. Centro Cultural Palace, Coquimbo. *Int:* Orquesta Sinfónica Universidad de La Serena, Natalia Salinas (directora).

**Koljatic Silva, Tomás.** *TM: Taschensymphonie* (revisión, 2020) para ensamble; *F:* 21 de noviembre de 2022, *OL:* XXXI Festival de Música Contemporánea UC. Concierto inaugural, Auditorio del Centro de Extensión Oriente, Providencia. *Int:* Ensamble Contemporáneo UC, Aliocha Solovera (director).

**Leal Gómez, Camila.** *TM: Deja que brille* (2019) para ensamble de percusión; *F:* 14 de octubre de 2022, *OL:* XIX Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas, Sala Multipropósito Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. *Int:* Grupo Percusión Valparaíso, Nicolás Yaeger Moreno (director).

**Leiva Maturana, Luis.** *TM: Bosques rojos* (2015) para orquesta de cuerdas; *F:* 12 de enero de 2023, *OL:* Fundación Las Rosas, Puchuncaví. *Int:* Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director). *F:* 14 de enero de 2023, *OL:* Estadio Municipal, Concón. *Int:* Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director). *F:* 15 de enero de 2023, *OL:* Parroquia Nuestra Señora del Rosario de Puchuncaví. *Int:* Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director). *F:* 17 de enero de 2023, *OL:* Concierto sector 2 y 3, Playa Reñaca, Viña del Mar. *Int:* Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director). *F:* 18 de enero de 2023, *OL:* Concierto de gala. Club Alemán, Valparaíso. *Int:* Orquesta Marga Marga, Luis José Recart



(director). *F*: 20 de enero de 2023, *OL*: Concierto de gala. Palacio Rioja, Viña del Mar. *Int*: Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director). *F*: 20 de enero de 2023, *OL*: Concierto de verano. Muelle Vergara, Viña del Mar. *Int*: Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director).

**Leng Haygus, Alfonso.** *TM*: *Andante para cuerdas* (1905) para orquesta de cuerdas; *F*: 12 de octubre de 2022, *OL*: Parroquia Santa Elena, Las Condes. *Int*: Orquesta de Cámara de Chile, Emmanuel Siffert (director). *F*: 13 de octubre de 2022, *OL*: Colegio Las Mercedes, María Pinto. *Int*: Orquesta de Cámara de Chile, Emmanuel Siffert (director). *F*: 14 de octubre de 2022, *OL*: Teatro California, Ñuñoa. *Int*: Orquesta de Cámara de Chile, Emmanuel Siffert (director). *F*: 21 de octubre de 2022, *OL*: Concierto Les Bijoux de Ravel. Aula Magna Universidad Austral de Chile, Valdivia. *Int*: Orquesta de Cámara de Valdivia, Freddy Varela (director). *F*: 22 de octubre de 2022, *OL*: Concierto Les Bijoux de Ravel. Teatro Cervantes, Valdivia. *Int*: Orquesta de Cámara de Valdivia, Freddy Varela (director). *F*: 16 de diciembre de 2022, *OL*: Concierto de Aniversario: 60 años del IMUC. *Streaming* desde el Templo Mayor del Campus Oriente, Pontificia Universidad Católica de Chile, Providencia. *Int*: Orquesta Académica UC, Ola Rudner (director). *F*: 15 de marzo de 2023, *OL*: Concierto de Temporada. Iglesia del Niño Jesús de Praga, Independencia. *Int*: Orquesta Clásica USACH, Francisco Núñez (director).

\_\_\_\_\_. *TM*: *Cinco Doloras* (I. *Quasi Allegretto*, II. *Andante*, III. *Larghetto*, IV. *Andante*, V. *Largo*) (1914) para piano; *F*: 30 de noviembre de 2022, *OL*: V Ciclo de piano: Compositores latinoamericanos del siglo XX. Teatro Universidad de Chile, Santiago. *Int*: Sebastián Arredondo (piano).

**Letelier Llona, Alfonso.** *TM*: *En los brazos de la luna*, para coro mixto *a cappella*; *F*: 18 de diciembre de 2022, *OL*: Concierto de Navidad, *Weihnachtskonzert*, Iglesia Evangélica Luterana “El Redentor”, Providencia, *Int*: Coro “Ars Nobile”, Francisco de la Lastra (director).

**Lizana, Aira.** *TM*: *Polillas lunares* para electrónica; *F*: 23 de noviembre de 2022, *OL*: Germinaciones Sonoras, jóvenes compositores acusmáticos. Sala Isidora Zegers, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Santiago. *Int*: Medios electrónicos.

**López Silva, Pablo Ariel.** *TM*: *Rapsodiandina* (2018) para orquesta de cuerdas y ensamble latinoamericano; *F*: 6 de octubre de 2022, *OL*: Concierto Cielos, Semana de la Ciencia y la Tecnología. Teatro Aula Magna USACH, Estación Central. *Int*: Orquesta Clásica USACH, Integrantes de los grupos Sankara y Du Octantis, Jorge Luis Cornejo (director). *F*: 7 de octubre de 2022, *OL*: Concierto Cielos, Semana de la Ciencia y la Tecnología. Centro Cultural Tío Lalo Parra, Cerrillos. *Int*: Orquesta Clásica USACH, Integrantes de los grupos Sankara y Du Octantis, Jorge Luis Cornejo (director). *F*: 8 de octubre de 2022, *OL*: Concierto Cielos, Semana de la Ciencia y la Tecnología. Planetario USACH, Estación Central. *Int*: Orquesta Clásica USACH, Integrantes de los grupos Sankara y Du Octantis, Jorge Luis Cornejo (director).

**Macías Vocar, José Miguel.** *TM*: *Pieza para piano I* (2018); *F*: 11 de enero de 2023, *OL*: Concierto Examen de Grado, Licenciatura en Artes mención en composición. Sala Isidora Zegers, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Santiago, *Int*: Jorge Bugeño (piano).

**Manns de Foillot, Patricio.** *TM*: *Patricio Manns Sinfónico* (2009) (Arr: Guillermo Rifo, Carlos Zamora y Mario Villalobos); *F*: 21 de octubre de 2022, *OL*: Concierto de Temporada, Teatro Universidad de Concepción, *Int*: José Seves (voz), Horacio Salinas (guitarra), Orquesta Sinfónica Universidad de Concepción, Rodrigo Tapia (director).

**Mendoza Verdejo, Francisco.** *TM*: *Arcoiris de Luna* (2012), vocalise para soprano, gran orquesta de cuerdas y arpa; *F*: 1 de diciembre de 2022, *OL*: Concierto “La poesía en la música”, Teatro Municipal de San Javier; *Int*: Orquesta del Teatro Municipal de San Javier, Constanza Biagini Frigerio (soprano), Pedro Sierra (director).

\_\_\_\_\_. *TM*: *Gabriela de los Andes\** (2021) (texto: “Riqueza”, de Gabriela Mistral) para soprano, guitarra y orquesta de cuerdas; *F*: 1 de diciembre de 2022, *OL*: Concierto “La poesía en la música”, Teatro Municipal de San Javier; *Int*: Orquesta del Teatro Municipal de San Javier, Constanza Biagini Frigerio (soprano), Pedro Sierra (director).

**Miranda Rojas, Luis “Toño”.** *TM*: *Reina del Tamarugal* (1985) (Texto: Manuel Veas Rodríguez). Arr. para coro mixto; *F*: 31 de octubre de 2022, *OL*: Festival y Concurso Internacional de Coros Ameride

(Brasil), Colegio Sagrado Corazón de Itajubá y Teatro Municipal Christiane Riéra, Itajubá. *Int:* Coro Sinfónico USACH: Freddy Ogalde, Loreto Suvayke, Óscar Jelves, Esmeralda Opazo, Ricardo Smith, Angélica Ortiz, Fabián Flores, Carol Alegría, Carla Moraga, Marcia Durán, Yerty Gaete (voces), Andrés Bahamondes (director). *F:* 2 de noviembre de 2022, *OL:* Festival y Concurso Internacional de Coros Ameride (Brasil), Teatro Municipal Christiane Riéra, Itajubá. *Int:* Coro Sinfónico USACH: Freddy Ogalde, Loreto Suvayke, Óscar Jelves, Esmeralda Opazo, Ricardo Smith, Angélica Ortiz, Fabián Flores, Carol Alegría, Carla Moraga, Marcia Durán, Yerty Gaete (voces), Andrés Bahamondes (director). *F:* 3 de noviembre de 2022, *OL:* Festival y Concurso Internacional de Coros Ameride (Brasil), Iglesia Matriz de San Sebastián, Pedralva, y Teatro Municipal Christiane Riéra, Itajubá. *Int:* Coro Sinfónico USACH: Freddy Ogalde, Loreto Suvayke, Óscar Jelves, Esmeralda Opazo, Ricardo Smith, Angélica Ortiz, Fabián Flores, Carol Alegría, Carla Moraga, Marcia Durán, Yerty Gaete (voces), Andrés Bahamondes (director). *F:* 4 de noviembre de 2022, *OL:* Festival y Concurso Internacional de Coros Ameride (Brasil), Iglesia Matriz de San José, São José do Alegre. *Int:* Coro Sinfónico USACH: Freddy Ogalde, Loreto Suvayke, Óscar Jelves, Esmeralda Opazo, Ricardo Smith, Angélica Ortiz, Fabián Flores, Carol Alegría, Carla Moraga, Marcia Durán, Yerty Gaete (voces), Andrés Bahamondes (director). *F:* 5 de noviembre de 2022, *OL:* Festival y Concurso Internacional de Coros Ameride (Brasil), Concierto de clausura, Teatro Municipal Christiane Riéra, Itajubá. *Int:* Coro Sinfónico USACH: Freddy Ogalde, Loreto Suvayke, Óscar Jelves, Esmeralda Opazo, Ricardo Smith, Angélica Ortiz, Fabián Flores, Carol Alegría, Carla Moraga, Marcia Durán, Yerty Gaete (voces), Andrés Bahamondes (director).

**Morales Ossio, Cristian.** *TM:* *3 Estudios para glockenspiel* (2021) para glockenspiel; *F:* 21 de noviembre de 2022, *OL:* XXXI Festival de Música Contemporánea UC, Concierto inaugural, Auditorio del Centro de Extensión Oriente, Providencia. *Int:* Gerardo Salazar (glockenspiel).

\_\_\_\_\_. *TM:* *Sept* (2009) para piano y electrónica; *F:* 3 de noviembre de 2022, *OL:* Concierto Piano hispanoamericano del siglo XXI, Auditorio del Centro de Extensión Oriente, Providencia. *Int:* Alberto Rosado (piano).

\_\_\_\_\_. *TM:* *Travs* (2022) para piano, percusión y electrónica; *F:* 3 de noviembre de 2022, *OL:* Concierto Piano hispanoamericano del siglo XXI, Auditorio del Centro de Extensión Oriente, Providencia. *Int:* Alberto Rosado (piano).

**Naranjo, Hugo.** *TM:* *A medida que avanzo* (2022), para voz y piano; *F:* 11 de enero de 2023, *OL:* Concierto Examen de Grado, Licenciatura en Artes mención en composición. Sala Isidora Zegers, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Santiago, *Int:* Hugo Naranjo (voz), Jorge Bugueño (piano).

**Novoa de Ferrari, Florencia.** *TM:* *Cachipún\** para orquesta de cuerdas; *F:* 16 de noviembre de 2022, *OL:* IX Concurso de Composición. Festival Puente, Encuentro Interoceánico de Culturas. Cuarta versión. Salón Auditorio, Palacio Vergara, Viña del Mar. *Int:* Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director).

**Orellana Rivero, José Ignacio.** *TM:* *Raksha* (2022) para flauta y bailarina; *F:* 14 de octubre de 2022, *OL:* XIX Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas, Sala Multipropósito Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. *Int:* José Ignacio Orellana (flauta).

**Ortega Alvarado, Sergio.** *TM:* *Lonquén*, versión para voz y orquesta de instrumentos autóctonos (2016); *F:* 11 de octubre de 2022, *OL:* XIX Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas, Parque Cultural de Valparaíso. *Int:* Susana Ferreres (voz), Orquesta de Instrumentos Autóctonos y Nuevas Tecnologías, Alejandro Iglesias Rossi (director).

**Ortiz Muñoz, Víctor.** *TM:* *VIII* (2022) para violonchelo; *F:* 22 de noviembre de 2022, *OL:* XXXI Festival de Música Contemporánea UC, Segundo concierto, Centro Cultural Gabriela Mistral, Santiago. *Int:* Beatriz Lemus (violonchelo).

**Orosio González, Daniel.** *TM:* *Cavalier Seul\** (2022), radioteatro para narradores, voz y ensamble (basado en la novela *El corazón a contraluz* de Patricio Manns); *F:* 23 de noviembre de 2022, *OL:* XXXI Festival de Música Contemporánea UC, Tercer concierto, Centro Cultural Gabriela Mistral, Santiago. *Int:* Carolina Sagredo, Carlos Ugarte (narradores), Igor Hernández (tenor), Ensamble Taller de Música Contemporánea UC, Pablo Aranda (director).

**Palacios Arriagada, Carolina.** *TM:* *Mintaka\** para contrabajo y cuerdas; *F:* 16 de noviembre de 2022, *OL:* IX Concurso de Composición. Festival Puente, Encuentro Interoceánico de Culturas. Cuarta

versión. Salón Auditorio, Palacio Vergara, Viña del Mar. *Int:* Orquesta Marga Marga, Pablo Carvajal (contrabajo), Luis José Recart (director).

**Parra Sandoval, Violeta.** *TM: La jardinera* (1954). Arr. para coro mixto; *F:* 31 de octubre de 2022, *OL:* Festival y Concurso Internacional de Coros Ameride (Brasil), Colegio Sagrado Corazón de Itajubá y Teatro Municipal Christiane Riéra, Itajubá. *Int:* Coro Sinfónico USACH: Freddy Ogalde, Loreto Suvayke, Óscar Jelves, Esmeralda Opazo, Ricardo Smith, Angélica Ortiz, Fabián Flores, Carol Alegría, Carla Moraga, Marcia Durán, Yerty Gaete (voces), Andrés Bahamondes (director). *F:* 2 de noviembre de 2022, *OL:* Festival y Concurso Internacional de Coros Ameride (Brasil), Teatro Municipal Christiane Riéra, Itajubá. *Int:* Coro Sinfónico USACH: Freddy Ogalde, Loreto Suvayke, Óscar Jelves, Esmeralda Opazo, Ricardo Smith, Angélica Ortiz, Fabián Flores, Carol Alegría, Carla Moraga, Marcia Durán, Yerty Gaete (voces), Andrés Bahamondes (director). *F:* 3 de noviembre de 2022, *OL:* Festival y Concurso Internacional de Coros Ameride (Brasil), Iglesia Matriz de San Sebastián, Pedralva, y Teatro Municipal Christiane Riéra, Itajubá. *Int:* Coro Sinfónico USACH: Freddy Ogalde, Loreto Suvayke, Óscar Jelves, Esmeralda Opazo, Ricardo Smith, Angélica Ortiz, Fabián Flores, Carol Alegría, Carla Moraga, Marcia Durán, Yerty Gaete (voces), Andrés Bahamondes (director). *F:* 4 de noviembre de 2022, *OL:* Festival y Concurso Internacional de Coros Ameride (Brasil), Iglesia Matriz de San José, São José do Alegre. *Int:* Coro Sinfónico USACH: Freddy Ogalde, Loreto Suvayke, Óscar Jelves, Esmeralda Opazo, Ricardo Smith, Angélica Ortiz, Fabián Flores, Carol Alegría, Carla Moraga, Marcia Durán, Yerty Gaete (voces), Andrés Bahamondes (director). *F:* 5 de noviembre de 2022, *OL:* Festival y Concurso Internacional de Coros Ameride (Brasil), Concierto de clausura, Teatro Municipal Christiane Riéra, Itajubá. *Int:* Coro Sinfónico USACH: Freddy Ogalde, Loreto Suvayke, Óscar Jelves, Esmeralda Opazo, Ricardo Smith, Angélica Ortiz, Fabián Flores, Carol Alegría, Carla Moraga, Marcia Durán, Yerty Gaete (voces), Andrés Bahamondes (director).

\_\_\_\_\_. *TM: Música de Violeta Parra* (Arr. C. González) para orquesta de cuerdas; *F:* 23 de noviembre de 2022, *OL:* Concierto de gala. Club Alemán, Valparaíso. *Int:* Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director). *F:* 24 de noviembre de 2022, *OL:* Concierto de gala. Palacio Vergara, Viña del Mar. *Int:* Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director). *F:* 25 de noviembre de 2022, *OL:* Concierto de gala. Palacio Rioja, Viña del Mar. *Int:* Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director).

**Peralta Cabrera, Eduardo.** *TM: La golondrina chilota* (1983). Arr. para coro mixto; *F:* 31 de octubre de 2022, *OL:* Festival y Concurso Internacional de Coros Ameride (Brasil), Colegio Sagrado Corazón de Itajubá y Teatro Municipal Christiane Riéra, Itajubá. *Int:* Coro Sinfónico USACH: Freddy Ogalde, Loreto Suvayke, Óscar Jelves, Esmeralda Opazo, Ricardo Smith, Angélica Ortiz, Fabián Flores, Carol Alegría, Carla Moraga, Marcia Durán, Yerty Gaete (voces), Andrés Bahamondes (director). *F:* 2 de noviembre de 2022, *OL:* Festival y Concurso Internacional de Coros Ameride (Brasil), Teatro Municipal Christiane Riéra, Itajubá. *Int:* Coro Sinfónico USACH: Freddy Ogalde, Loreto Suvayke, Óscar Jelves, Esmeralda Opazo, Ricardo Smith, Angélica Ortiz, Fabián Flores, Carol Alegría, Carla Moraga, Marcia Durán, Yerty Gaete (voces), Andrés Bahamondes (director). *F:* 3 de noviembre de 2022, *OL:* Festival y Concurso Internacional de Coros Ameride (Brasil), Iglesia Matriz de San Sebastián, Pedralva, y Teatro Municipal Christiane Riéra, Itajubá. *Int:* Coro Sinfónico USACH: Freddy Ogalde, Loreto Suvayke, Óscar Jelves, Esmeralda Opazo, Ricardo Smith, Angélica Ortiz, Fabián Flores, Carol Alegría, Carla Moraga, Marcia Durán, Yerty Gaete (voces), Andrés Bahamondes (director). *F:* 4 de noviembre de 2022, *OL:* Festival y Concurso Internacional de Coros Ameride (Brasil), Iglesia Matriz de San José, São José do Alegre. *Int:* Coro Sinfónico USACH: Freddy Ogalde, Loreto Suvayke, Óscar Jelves, Esmeralda Opazo, Ricardo Smith, Angélica Ortiz, Fabián Flores, Carol Alegría, Carla Moraga, Marcia Durán, Yerty Gaete (voces), Andrés Bahamondes (director). *F:* 5 de noviembre de 2022, *OL:* Festival y Concurso Internacional de Coros Ameride (Brasil), Concierto de clausura, Teatro Municipal Christiane Riéra, Itajubá. *Int:* Coro Sinfónico USACH: Freddy Ogalde, Loreto Suvayke, Óscar Jelves, Esmeralda Opazo, Ricardo Smith, Angélica Ortiz, Fabián Flores, Carol Alegría, Carla Moraga, Marcia Durán, Yerty Gaete (voces), Andrés Bahamondes (director).

**Pérez Llaiquel, Claudio.** *TM: De Indias* (2020) para quinteto de vientos (poema de Nelson Torres); *F:* 21 de noviembre de 2022, *OL:* Minga, encuentro de poesía y música desde Chiloé. Lanzamiento CD Fewla y libro *De Indias*. Auditorio FAE, USACH, Estación Central. *Int:* Quinteto Metropolitano.

**Pertout Navarro, Andrián.** *TM: Aquí y ahora (Here and Now)* (2015, revisión 2022), para orquesta andina; *F:* 12 de octubre de 2022, *OL:* XIX Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas,

Parque Cultural de Valparaíso. *Int:* Orquesta Andina Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Félix Cárdenas (director).

\_\_\_\_\_. *TM:* *Voyage à la terre d'enchantement for String Orchestra*, no. 434c\* para orquesta de cuerdas; *F:* 18 de noviembre de 2022, *OL:* Concierto de clausura. Festival Puente, Encuentro Interoceánico de Culturas. Cuarta versión. Club Alemán, Valparaíso. *Int:* Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director).

**Pinto d'Aguiar Montt, Felipe.** *TM:* *Gylos* (2019) para doble quinteto (cuerdas y vientos); *F:* 24 de noviembre de 2022, *OL:* IX Concierto de Temporada: Celebrando el Mes de los Públicos. Aula Magna Universidad de La Serena. *Int:* Orquesta Sinfónica Universidad de La Serena, José Fernández (director). *F:* 25 de noviembre de 2022, *OL:* IX Concierto de Temporada: Celebrando el Mes de los Públicos. Teatro Municipal de Ovalle. *Int:* Orquesta Sinfónica Universidad de La Serena, José Fernández (director).

\_\_\_\_\_. *TM:* *Paisaje Silúrico* (2017) para cuarteto de flautas; *F:* 23 de noviembre de 2022, *OL:* XXXI Festival de Música Contemporánea UC, Tercer concierto, Centro Cultural Gabriela Mistral, Santiago. *Int:* Karina Fischer, Guillermo Lavado, Natalia Martorell, Fernanda Baeza (flautas).

**Puelma Francino, Roberto.** *TM:* *Chant de la pluie* (1916) para canto y piano; *F:* 7 de diciembre de 2022, *OL:* Paysages tristes. Paul Verlaine en la canción de arte al sur de América. Sala Isidora Zegers, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Santiago. *Int:* Gonzalo Cuadra (canto), Virna Osses (piano).

**Retamal Matus, Julio.** *TM:* *La tristeza del insecto\** para orquesta; *F:* 22 de marzo de 2023, *OL:* Concierto Mes de la Mujer. Parroquia San Vicente Ferrer, Las Condes. *Int:* Orquesta de Cámara de Chile, Emmanuel Siffert (director). *F:* 23 de marzo de 2023, *OL:* Concierto Mes de la Mujer. Parroquia San José, La Reina. *Int:* Orquesta de Cámara de Chile, Emmanuel Siffert (director). *F:* 24 de marzo de 2023, *OL:* Concierto Mes de la Mujer. Teatro California, Ñuñoa. *Int:* Orquesta de Cámara de Chile, Emmanuel Siffert (director). *F:* 25 de marzo de 2023, *OL:* Concierto Mes de la Mujer. Teatro Regional Lucho Gatica, Rancagua. *Int:* Orquesta de Cámara de Chile, Emmanuel Siffert (director).

**Rifo Suárez, Guillermo.** *TM:* *Al sur del mundo* para orquesta; *F:* 1 de octubre de 2022, *OL:* Teatro Universidad de Chile, Santiago. *Int:* Orquesta Sinfónica Nacional de Chile, Rodolfo Saglimbeni (director).

\_\_\_\_\_. *TM:* *El reencuentro* (1990) para ensamble de percusión; *F:* 1 de febrero de 2023, *OL:* Concierto "El universo sonoro de la cultura mapuche", 55ª Semanas Musicales de Frutillar. Espacio Tronador, Teatro del Lago, Frutillar. *Int:* Ensamble de Percusiones USACH: Marcelo Stuardo, Gaspar Aedo, José Vinot, Pablo Espinoza, Vania Calvil.

**Rosmanich Le Roy, Macarena.** *TM:* *Letanías\** (2022) para ensamble; *F:* 21 de noviembre de 2022, *OL:* XXXI Festival de Música Contemporánea UC, Concierto inaugural, Auditorio del Centro de Extensión Oriente, Providencia. *Int:* Ensamble Contemporáneo UC, Aliocha Solovera (director).

**Saavedra Carretero, Luis.** *TM:* *El Cristo\**, para coro mixto *a cappella*; *F:* 18 de diciembre de 2022, *OL:* Concierto de Navidad, *Weihnachtskonzert*, Iglesia Evangélica Luterana "El Redentor", Providencia, *Int:* Coro "Dietrich Bonhoeffer", Silvia Sandoval Salas (directora).

**Saglie Mesías, Luis.** *TM:* *Birds of Haberfield* (2022) para dos saxofones y piano; *F:* 24 de noviembre de 2022, *OL:* XXXI Festival de Música Contemporánea UC, Concierto de cierre, Centro Cultural Gabriela Mistral, Santiago. *Int:* Dúo Auros: Karem Ruiz y Alejandro Rivas (saxofones), Leonora Letelier (piano).

**Salinas, Álvaro.** *TM:* *El gato sagrado* para electrónica; *F:* 23 de noviembre de 2022, *OL:* Germinaciones Sonoras, jóvenes compositores acusmáticos. Sala Isidora Zegers, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Santiago. *Int:* Medios electrónicos.

**Sanhueza Troncoso, Ariel.** *TM:* *Ijen\** (2021) para dos violonchelos; *F:* 24 de noviembre de 2022, *OL:* XXXI Festival de Música Contemporánea UC, Concierto de cierre, Centro Cultural Gabriela Mistral, Santiago. *Int:* Camila Huenuman, Valentina Palominos (violonchelos).

\_\_\_\_\_. *TM:* *Sombras corrosivas* para electrónica; *F:* 23 de noviembre de 2022, *OL:* Germinaciones Sonoras, jóvenes compositores acusmáticos. Sala Isidora Zegers, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Santiago. *Int:* Medios electrónicos.

**Sangüesa Hinostroza, Iris.** *TM: Continuum 1 y 2*, para piano; *F: 14 de octubre de 2022, OL: XIX Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas, Sala Multipropósito Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Int: José Soza (piano).*

**Silva Ponce, René.** *TM: La rebelión del Nazareno\** (2020), oratorio para coro, solistas y orquesta (Texto: Manuel Zúñiga); *F: 23 de noviembre de 2022, OL: Concierto: Minga, encuentro de poesía y música desde Chiloé. Teatro Aula Magna USACH, Estación Central. Int: Javier Weibel (barítono), Boris Bustos (contratenor), Tabita Martínez (soprano), Coro Sinfónico USACH, Andrés Bahamondes (director); Orquesta Clásica USACH, Nicolas Rauss (director).*

**Solovera Roje, Aliocha.** *TM: Fragile\** (2022) para flauta y violonchelo; *F: 21 de noviembre de 2022, OL: XXXI Festival de Música Contemporánea UC, Concierto inaugural, Auditorio del Centro de Extensión Oriente, Providencia. Int: Guillermo Lavado (flauta), Celso López (violonchelo).*

\_\_\_\_\_. *TM: Tramas discontinuas* (2012) para orquesta; *F: 12, 13 y 14 de enero de 2023, OL: Concierto Aniversario, 82 años. Teatro Universidad de Chile, Santiago. Int: Orquesta Sinfónica Nacional de Chile, Rodolfo Saglimbeni (director).*

**Soro Barriga, Enrique.** *TM: Allegro moderato* (Nro. 3 de los *Tres aires chilenos*) (1942) para orquesta; *F: 11 de octubre de 2022, OL: Concierto Orquesta Clásica USACH en San Joaquín. Teatro Municipal, San Joaquín. Int: Orquesta Clásica USACH, David del Pino Klinge (director). F: 12 de octubre de 2022, OL: Concierto Orquesta Clásica USACH en Melipilla. Teatro Serrano, Melipilla. Int: Orquesta Clásica USACH, David del Pino Klinge (director). F: 18 de enero de 2023, OL: Gala del Roto Chileno. Teatro Comunitario Novedades, Barrio Yungay, Santiago. Int: Orquesta Clásica USACH, David del Pino Klinge (director).*

\_\_\_\_\_. *TM: Chanson triste* (de la *Suite para Pequeña Orquesta*) (1902) para orquesta; *F: 6 de octubre de 2022, OL: VIII Concierto de Temporada 2022. Celebración del día de la música y músicos chilenos. Ensayo abierto al público. Salón Mece, Departamento de Música, Universidad de La Serena. Int: Orquesta Sinfónica Universidad de La Serena, Juan Pablo Aguayo Fuenzalida (director). F: 7 de octubre de 2022, OL: VIII Concierto de Temporada 2022. Celebración del día de la música y músicos chilenos. Iglesia Catedral de La Serena. Int: Orquesta Sinfónica Universidad de La Serena, Juan Pablo Aguayo Fuenzalida (director).*

\_\_\_\_\_. *TM: Danza fantástica* (1916) para orquesta; *F: 25 de octubre de 2022, OL: Concierto 9: Érase una vez. Teatro Municipal de Santiago. Int: Orquesta Filarmónica de Santiago, Maximiano Valdés (director). F: 13 de enero de 2023, OL: Concierto de apertura Escuela de Verano 2023: Voces, imaginarios y territorios. Foro de la Universidad de Concepción. Int: Orquesta Sinfónica Universidad de Concepción, Freddy Varela (director).*

\_\_\_\_\_. *TM: Suite nocturna y fantástica* (orquestración: Nicolas Rauss) para orquesta; *F: 23 de noviembre de 2022, OL: Concierto: Minga, encuentro de poesía y música desde Chiloé. Teatro Aula Magna USACH, Estación Central. Int: Orquesta Clásica USACH, Nicolas Rauss (director).*

\_\_\_\_\_. *TM: Suite para orquesta de arcos* (I. *Sarabanda*, II. *Melodía*, III. *Danza fantástica*) (1902-1905); *F: 1 de octubre de 2022, OL: Concierto "Entre arcos". Aula Magna, Universidad Austral de Chile, Valdivia. Int: Orquesta de Cámara de Valdivia, Nicolás Rauss (director).*

**Stuardo Orrego, Marcelo.** *TM: El agua de los pensamientos* para ensamble de percusión (Texto: Elicura Chihuailaf); *F: 1 de febrero de 2023, OL: Concierto "El universo sonoro de la cultura mapuche", 55ª Semanas Musicales de Frutillar. Espacio Tronador, Teatro del Lago, Frutillar. Int: Ensamble de Percusiones USACH: Marcelo Stuardo, Gaspar Aedo, José Vinot, Pablo Espinoza, Vania Calvil.*

**Tapia Bruno, Iván Manuel.** *TM: Desde (realmente) lejos\** (2022) para ensamble y electrónica; *F: 15 de octubre de 2022, OL: XIX Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas, Sala Multipropósito Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Int: Ensamble Fractura.*

**Torti Forno, Renzo.** *TM: 6x216 MIXTAPE Lado B* (2021) para electrónica; *F: 14 de octubre de 2022, OL: XIX Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas, Festival AI-MAAKO. Sala Multipropósito Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Int: Medios electrónicos.*

**Urbina, Diego.** *TM: Carne mojada de sueño* (2022), poema sonoro para electrónica; *F:* 25 de octubre de 2022, *OL:* Tiempo y espacio. Concierto multicanal. Sala Noisvander del Departamento de Teatro, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Santiago. *Int:* Medios electrónicos.

**Valenzuela Olmos, Danielo.** *TM: En el rocío una violeta* (2020), para violín y orquesta de cuerdas; *F:* 12 de octubre de 2022, *OL:* XIX Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas, Parque Cultural de Valparaíso. *Int:* Orquesta Clásica Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Manuel Simpson (violín), Pablo Alvarado Gutiérrez (director).

**Valle Martínez, Valeria.** *TM: Al otro lado del cielo* para orquesta *F:* 10 de marzo de 2023, *OL:* Concierto Conmemoración Día Internacional de la Mujer, Teatro Universidad de Concepción. *Int:* Orquesta Sinfónica Universidad de Concepción, María Clara Marco (directora).

\_\_\_\_\_. *TM: El deflagrador\** para orquesta; *F:* 15 de marzo de 2023, *OL:* Concierto de Temporada. Iglesia del Niño Jesús de Praga, Independencia. *Int:* Orquesta Clásica USACH, Francisco Núñez (director). *F:* 22 de marzo de 2023, *OL:* Concierto de Temporada. Teatro Aula Magna USACH, Estación Central. *Int:* Orquesta Clásica USACH, Francisco Núñez (director).

\_\_\_\_\_. *TM: Extasiamientos* (2022); *F:* 14 de octubre de 2022, *OL:* XIX Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas, Sala Multipropósito Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

**Vergara Valdés, Pablo.** *TM: Vert* (2018) para ensamble; *F:* 23 de noviembre de 2022, *OL:* XXXI Festival de Música Contemporánea UC, Tercer concierto, Centro Cultural Gabriela Mistral, Santiago. *Int:* Ensamble Taller de Música Contemporánea UC, Pablo Aranda (director).

**Vergara Zurita, Priscila.** *TM: Tres canciones* (1. *Silencio*, 2. *Nocturno*, 3. *La caída*) (2022) para coro femenino y piano (Textos: Octavio Paz); *F:* 15 de octubre de 2022, *OL:* XIX Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas, Sala Multipropósito Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. *Int:* Coral Femenina Viña del Mar, Priscila Vergara (piano), Jessica Quezada (directora).

**Vinot Barraza, Nelson.** *TM: Tierra Sagrada*, versión para ensamble de percusión (Texto: Absalón Opazo); *F:* 1 de febrero de 2023, *OL:* Concierto "El universo sonoro de la cultura mapuche", 55ª Semanas Musicales de Frutillar. Espacio Tronador, Teatro del Lago, Frutillar. *Int:* Ensamble de Percusiones USACH: Marcelo Stuardo, Gaspar Aedo, José Vinot, Pablo Espinoza, Vania Calvil, Mauricio Castillo (trutruca y trompeta), Cristian González (piano), Cecilia Barrientos (narración), Nelson Vinot (fagot).

**Winett, Trinidad [Trinidad Winett Alvarado Toledo].** *TM: Colores* (2022), para orquesta de cuerdas; *F:* 12 de octubre de 2022, *OL:* XIX Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas, Parque Cultural de Valparaíso. *Int:* Orquesta Clásica Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Pablo Alvarado Gutiérrez (director).

**Zamora Pérez, Carlos.** *TM: Antara* (2004), para orquesta de instrumentos autóctonos; *F:* 11 de octubre de 2022, *OL:* XIX Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas, Parque Cultural de Valparaíso. *Int:* Orquesta de Instrumentos Autóctonos y Nuevas Tecnologías, Alejandro Iglesias Rossi (director).

\_\_\_\_\_. *TM: Obertura* (de la ópera *El Pukará*), para orquesta sinfónica; *F:* 24 de marzo de 2023, *OL:* II Concierto de Temporada, Orquesta Sinfónica de Antofagasta, Teatro Municipal de Antofagasta; *Int:* Orquesta Sinfónica de Antofagasta, Christian Baeza (director).

# 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 Versales<sup>1</sup>.



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)* [Colecção 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](http://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](http://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](mailto: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 monogramas 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*

