

# REVISTA MUSICAL CHILENA

---

Año LXX

Santiago de Chile, Enero-Junio, 2016

Nº 225

---

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

DECANA  
CLARA LUZ CÁRDENAS SQUELLA

DIRECTOR  
LUIS MERINO MONTERO

SUBDIRECTOR  
CRISTIÁN GUERRA ROJAS

SECRETARIA DE REDACCIÓN  
NANCY SATTLER JIMÉNEZ

LA REVISTA MUSICAL CHILENA ESTÁ INDEXADA DESDE 2007 EN  
ARTS AND HUMANITIES CITATION INDEX - THOMSON REUTERS SERVICES  
(INSTITUTE FOR SCIENTIFIC INFORMATION, U.S.A.)

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

*REVISTA MUSICAL  
CHILENA*

PRICE LIST

*SUBSCRIPTIONS ALL FOREIGN COUNTRIES:*

PER YEAR WITH TWO ISSUES .....	US\$ 72.00
INDIVIDUAL ISSUES.....	US\$ 37.00

*SUSCRIPCIONES PARA CHILE*

CON DOS NÚMEROS AL AÑO .....	\$ 14.000
------------------------------	-----------

*NÚMEROS SUELTOS EN CHILE*

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

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

COLECCIÓN DE FONOGRAMAS

La Sección de Musicología de la Facultad de Artes tiene a disposición de los interesados los siguientes discos compactos:

**El Rey David**, de *A. Honegger*. [Nº 1]. Registro de 1952 de la Orquesta Sinfónica de Chile y el Coro de la Universidad de Chile, bajo la dirección de Víctor Tevah, conservado en el Archivo Sonoro de la Facultad de Artes.

**Precios** (incluye envío postal)

Para Chile:

por cada disco compacto .....	\$ 5.000
-------------------------------	----------

Para el extranjero:

por cada disco compacto .....	US\$ 25.00
-------------------------------	------------

Para pedidos dirigirse a Sección de Musicología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Casilla 2100 • Tel. (562) 22 978 1337 • e-mail: lmerino@u.uchile.cl

*Comité de Honor*

MIGUEL AGUILAR, Universidad de Concepción, Chile.

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

MANUEL MAMANI MAMANI, Universidad de Tarapacá, Arica, Chile.

JUAN ORREGO-SALAS, Universidad de Indiana, Bloomington, Estados Unidos.

*Comité Editorial*

LINA BARRIENTOS PACHECO, Universidad de La Serena, Chile.

CRISTIÁN GUERRA ROJAS, Facultad de Artes, Universidad de Chile.

ALFONSO PADILLA SILVA, Universidad de Helsinki, Finlandia.

ÁLVARO MENANTEAU ARAVENA, Instituto Profesional Escuela Moderna de  
Música, Chile.

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

*Colaboran en este número*

(en orden de aparición)

ALEJANDRO VERA, Instituto de Música, Pontificia Universidad Católica de Chile,  
Chile.

MARÍA MERCEDES LISKA, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos  
Aires, Argentina.

MARCO ALUNNO, Departamento de Música, Universidad EAFIT, Medellín,  
Colombia.

MARITZA NÚÑEZ, Escritora, Helsinki, Finlandia.

FERNANDA ORTEGA SÁENZ, Departamento de Música, Universidad  
Metropolitana de Ciencias de la Educación, Chile.

JUAN ORREGO-SALAS, Universidad de Indiana, Bloomington, Estados Unidos.

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

ENRIQUE CÁMARA DE LANDA, Historia y Ciencias de la Música, Facultad de  
Filosofía y Letras, Universidad de Valladolid, España.

GINA ALLENDE MARTÍNEZ, Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile.

ANTONIO TOBÓN RESTREPO, Programa de Pós-Graduação em Antropologia  
Social, Museu Nacional, Universidade Federal de Rio de Janeiro, Brasil.

MALUCHA SUBIABRE VERGARA, Universidad Alberto Hurtado/ Pontificia  
Universidad Católica de Chile, Chile.

CLAUDIO MERINO CASTRO, Departamento de Música y Sonología, Facultad de  
Artes, Universidad de Chile, Chile.

JUAN PABLO GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Universidad Alberto Hurtado, Chile.

OSCAR OHLSEN V., Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile.

FERNANDO CARRASCO PANTOJA, Departamento de Música y Sonología,  
Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile.

KEITH MANUEL DANIELS LLANTÉN, Departamento de Música y Sonología,  
Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile.

CRISTIÁN GUERRA ROJAS, Departamento de Música y Sonología,  
Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile.

EDUARDO CONTRERAS SOTO, Centro Nacional de Investigación,  
Documentación e Información Musical Carlos Chávez (CENIDIM),  
Instituto Nacional de Bellas Artes, México.

VALESKA CABRERA SILVA, Musicóloga, Chile.

FÁTIMA GRACIELA MUSRI, Facultad de Artes,  
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

NAYIVE ANANÍAS GÓMEZ, Magíster en Musicología Latinoamericana,  
Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Alberto Hurtado, Chile.

GABRIEL VENEGAS VÁSQUEZ, Corporación Cultural Semanas Musicales de  
Frutillar, Chile.

ALICIA TERZIAN, Compositora y Musicóloga, directora y académica,  
Buenos Aires, Argentina.

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

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

## SUMARIO

### ESTUDIOS

- Alejandro Vera. La música entre escritura y oralidad: la guitarra barroca, el guitarrón chileno y el canto a lo divino ..... 9
- María Mercedes Liska. Las transgresiones del tango electrónico: condiciones sociales contemporáneas y valoraciones estéticas en los bordes del tango ..... 50

### DOCUMENTOS

- Marco Alunno. El discurso sobre la música para cine en Colombia: una aproximación bibliográfica ..... 73
- Suyai... la esperanza también es un canto*, ópera de Eduardo Cáceres Romero Romero (2014):  
Maritza Núñez. *Suyai* ..... 96
- Fernanda Ortega Sáenz. Memoria y creación musical: *Suyai*. La esperanza también es un canto ..... 99
- Juan Orrego-Salas. Recordando a Alberto Ginastera en el centenario de su nacimiento en Buenos Aires, el 11 de abril de 1916 ..... 105

### RESEÑAS DE PUBLICACIONES

- Raquel Bustos Valderrama. *Presencia de la mujer en la música chilena*. Buenos Aires, Argentina: Libros EnRed, Editorial Digital, 2015, 212 pp., por Fernando García Arancibia ..... 108
- Rafael Contreras Mühlenbrok y Daniel González Hernández. *Será hasta la vuelta de año. Bailes chinos, festividades y religiosidad popular del Norte Chico*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2014, xiv, 873 + 10 páginas sin numerar, ilustraciones, retratos, fotografías color, por Enrique Cámara de Landa ..... 109
- Javier Marín López, *Los libros de polifonía de la Catedral de México. Estudio y catálogo crítico*. Jaén: Universidad de Jaén, Sociedad Española de Musicología, 2012, dos volúmenes, 1.271 pp., por Gina Allende Martínez ..... 114
- Walter Aaron Clark y William Craig Krause. *Federico Moreno Torroba: a Musical Life in Three Acts*. [*Currents in Latin American and Iberian Music*, editor de la serie Walter Aaron Clark]. Nueva York: Oxford University Press, John Daviero Endowment de la American Musicological Society, 2013, 356 p., por Antonio Tobón Restrepo ..... 117
- Sydney Hutchinson (editor). *Salsa World: A Global Dance in Local Contexts*. Filadelfia: Temple University Press, 2014, 232 pp., por Malucha Subiabre Vergara ..... 121

### RESEÑAS DE FONOGRAMAS

- Divertimento. CD. *Dúo Inter/Nos*. Volumen cuatro. Clara Luz Cárdenas y Graciela Yazigi, piano. Sala Isidora Zegers. CENTEC (Centro Tecnológico). Santiago: Facultad de Artes, Departamento de Música y Sonología, 2015, por Claudio Merino Castro ..... 125

<i>Pulsaciones eclécticas</i> . 2 CD. Obras de Diego Aguirre, Rodrigo Ávalos, Alsino Baeza, Marcelo Espíndola, Rodrigo Herrera, Gerardo Marcoleta, Ernesto Muñoz, Andrés Núñez, Cristián Ormeño, Juan Pablo Orrego, Jorge Peña Herrera y Francisco Silva. Interpreta Grupo Percusión Valparaíso, dirección Nicolás Moreno. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Fondo para el Fomento de la Música Nacional, 2015., por Juan Pablo González Rodríguez .....	126
<i>Homenaje a Gustavo Becerra</i> . CD. Obras para guitarra sola y de cámara. Marcelo de la Puebla (guitarra), Ensemble “Drummer-Dreamer” (director Iñaki Martín), Carmen Serrano (soprano) e Ignacio Torner (piano). Producción general: Marcelo Haschke Kristensen “Marcelo de la Puebla”. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Gobierno de Chile. Edición: Sonografic SG-15007, distribución <a href="http://www.sonografic.com">www.sonografic.com</a> , 2015, por Oscar Ohlsen V.....	127
<i>Shrouded Mirrors</i> . CD. Obras para guitarra sola de Matthew Sergeant, Bryn Harrison, Michael Finnis, James Dillon, Brian Ferneyhough y Wieland Hoban. Diego Castro Magas (guitarra). Gran Bretaña: HCR, 2015. Distribución mundial de NMC Recordings, tanto en formato CD, MP3 y/o FLAC, adquiribles en el siguiente sitio web: <a href="http://www.nmcrec.co.uk/huddersfield-contemporary-records/shrouded-mirrors">http://www.nmcrec.co.uk/huddersfield-contemporary-records/shrouded-mirrors</a> , por Oscar Ohlsen V. ....	129
<i>Los del Mapocho – Vamos pa’ allá...</i> CD. Grabado en estudio GAM, Ingeniero de sonido Gonzalo Rodríguez. Mezclado y masterizado en AST Estudios. Ingeniero de sonido: Nicolás Arce. Fotografía de Aina Sandoval. Santiago: Sello Independiente, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2015, por Fernando Carrasco Pantoja.....	130
<i>Roundabout</i> . CD. Martín Joseph (piano y composiciones), Pacific Ensemble (intérpretes varios de jazz). Grabado en Thelonious, Lugar de Jazz. Santiago: Sello Animales en la Vía, 2015, por Keith Manuel Daniels Llantén .....	131
<i>Rodrigo Díaz – Un Bocconcino di Fantasia. Piezas para tiorba</i> . CD. Rodrigo Díaz, tiorba. Obras de Kapsberger, Piccinini, Castaldi y Robert de Visée. Grabación: Estudios Santuario Sónico. Ingeniero: Juan Pablo Quezada. Diseño y fotografía: Agencia Frutta. Santiago: Laserdisc Chile, 2014, por Cristián Guerra Rojas.....	132
De lo humano a lo divino en las músicas catedralicias de Puebla y Ciudad de México. <i>Ministriles Novohispanos. Obras del manuscrito 19 de la Catedral de Puebla de los Ángeles</i> . CD. Ensemble La Danserye. España: Sociedad Española de Musicología [ <i>El patrimonio musical hispano</i> , 31], 2013, por Eduardo Contreras Soto .....	133
Francisco López Capillas. <i>Misa Re Sol. Misa Aufer a nobis. Motetes</i> . CD. Capella Prolationem; Ensemble La Danserye. España: Lindoro, NL-3025, 2014. Por Eduardo Contreras Soto	133

## RESÚMENES DE TESIS

Valeska Cabrera Silva. <i>La reforma de la música sacra en la Catedral Metropolitana de Santiago de Chile (1850-1939)</i> . Tesis para la obtención del Doctorado en Musicología con Mención Internacional. España: Universidad de Salamanca, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Didáctica y Corporal, 2016, 658 pp. Director: Dr. José Máximo Leza. Codirector: Dr. Alejandro Vera .....	136
Fátima Graciela Musri. <i>Música y radiodifusión en San Juan (Argentina). Aproximación a la historia local de la música entre 1930 y 1944</i> . Tesis para el Doctorado en Artes, mención Música. Córdoba (Argentina): Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Artes, defendida el 21/04/2015, 281 pp. y CD de ejemplos musicales. Directora de Tesis: Dra. Silvina Luz Mansilla.....	136
Nayive Ananías Gómez. <i>Si aquí tu genio y talento no da fama. Análisis de la trayectoria de Los Prisioneros entre 1984 y 1990 desde una perspectiva musicológica interdisciplinaria</i> . Tesis para la obtención del grado de Magíster en Musicología Latinoamericana. Santiago: Universidad Alberto Hurtado, Facultad de Filosofía y Humanidades, 2016, 158 pp. Profesor guía: Dr. Juan Pablo González Rodríguez .....	138

## IN MEMORIAM

Flora Inostroza García (Osorno, 26 de julio de 1930- Frutillar, 12 de febrero de 2016). <i>Fallece Flora Inostroza García, líder de las Semanas Musicales de Frutillar</i> , por Gabriel Venegas Vásquez .....	139
Luis Jorge González Fernández (San Juan, Argentina, 22 de enero de 1936 – Longmont, Colorado, Estados Unidos, 3 de febrero de 2016), por Alicia Terzian.....	140

## CRÓNICA

Creación Musical Chilena. Cuadro sinóptico de obras de compositores chilenos interpretadas durante el segundo semestre (octubre 2015-marzo 2016) preparado por Nancy Sattler Jiménez. Disponible solamente en la versión <i>online</i> : <a href="http://www.scielo.cl">www.scielo.cl</a> y <a href="http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl">www.revistamusicalchilena.uchile.cl</a> .....	141
Compositores chilenos a través de ellos mismos. Disponible solamente en la versión <i>online</i> <a href="http://www.scielo.cl">www.scielo.cl</a> y <a href="http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl">www.revistamusicalchilena.uchile.cl</a> .....	168
Otras Noticias. Disponible solamente en la versión <i>online</i> : <a href="http://www.scielo.cl">www.scielo.cl</a> y <a href="http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl">www.revistamusicalchilena.uchile.cl</a> .....	170
ÍNDICE DE NÚMEROS PUBLICADOS CORRESPONDIENTE A 2015 preparado por Nancy Sattler Jiménez. Disponible solamente en la versión <i>online</i> : <a href="http://www.scielo.cl">www.scielo.cl</a> y <a href="http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl">www.revistamusicalchilena.uchile.cl</a> .....	172

## INFORMACIÓN A LOS AUTORES





## ESTUDIOS

### *La música entre escritura y oralidad: la guitarra barroca, el guitarrón chileno y el canto a lo divino*<sup>1</sup>

#### *Music between Written and Oral Traditions: the Baroque Guitar, the Chilean Guitarrón and the Canto a lo Divino*

*por*

Alejandro Vera

Instituto de Música

Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile

averamus@gmail.com

El presente artículo consta de dos partes. En la primera se documenta la importancia que tuvo la guitarra barroca (o de cinco órdenes) en el Chile colonial, prestando una atención especial a Santiago pero incorporando, también, referencias novedosas acerca de otras ciudades y pueblos. Esta sección se apoya en una revisión sistemática efectuada por el autor durante varios años en diversos archivos y colecciones (como el fondo Escribanos de Santiago del Archivo Nacional Histórico), que le ha permitido localizar un número muy significativo de guitarras o instrumentos afines para los siglos XVI a XVIII.

En la segunda parte se plantea una nueva hipótesis acerca del origen del guitarrón chileno y el canto a lo divino, vinculando estas manifestaciones tradicionales con la práctica colonial de acompañar la música sacra con la guitarra y entonar salmódicamente los textos litúrgicos. Para ello se conjugan la evidencia documental proporcionada en la primera sección, otros datos inéditos respecto de las prácticas músico-litúrgicas del Chile colonial y la información etnográfica contenida en estudios previos de diversos autores.

De esta forma se intenta vincular de manera convincente una música del pasado, de tradición predominantemente escrita como la de la Colonia, con una música actual, de tradición predominantemente oral como el canto a lo divino.

**Palabras clave:** música en Chile colonial, guitarra barroca, canto a lo divino, guitarrón chileno, música de tradición oral, música de tradición escrita.

*This article is divided into two parts. In the first part the importance of the baroque guitar of five courses in colonial Chile is documented mainly in Santiago (the capital) but also in other cities and villages of the country. The data was gathered by the author after several years of systematic work in different archives and collections such as the*

<sup>1</sup> Este trabajo es resultado del proyecto Fondecyt 1120233, titulado “La guitarra entre dos mundos: procesos de producción, transmisión y recepción de la música para guitarra de cinco órdenes entre España e Hispanoamérica, durante el siglo XVIII”. Una versión preliminar del mismo fue presentada como conferencia en el VIII Congreso Chileno de Musicología, en la Universidad Austral de Chile, Valdivia, 15 de enero de 2015. Agradezco a don Manuel Dannemann y David Andrés Fernández su lectura y observaciones, así como a don Luis Merino sus valiosas sugerencias durante el proceso de edición del texto.

*Escribanos de Santiago collection at the National Historical Archive. As a result a significant number of guitars and related instruments from the sixteenth to the eighteenth century were identified.*

*The second part presents a new hypothesis about the origin of the Chilean “guitarrón” and the traditional vocal practice known as “canto a lo divino”. Both probably stemmed from the colonial practice of accompanying sacred music with the guitar while using psalm intonation formulae to sing the liturgical texts. This hypothesis is supported by the data presented in the first part combined with previously unknown data about music and liturgical practices in colonial Chile along with ethnographic data published previously by other scholars. The final purpose is to establish convincing links between the colonial music mainly of written tradition and the present practice of the “canto a lo divino” which belongs mainly to the oral tradition.*

**Keywords:** *music in colonial Chile, baroque guitar, canto a lo divino, Chilean guitarrón, music of oral tradition, music of written tradition.*

## INTRODUCCIÓN

“Los antiguos autores españoles, Victoria, Cabezón, etc., componían una música que a mi juicio representa más propiamente el alma española, llena de grandeza y noble dignidad, que la música que se ha desarrollado posteriormente, que solo se refiere a un aspecto inferior: al garbo y chulerías, con todos los giros árabe-andaluces, *sus eternas jotas y guitarras*, todo ese aparato colorista y falso que descorazona”.

El párrafo anterior, escrito por el compositor chileno Alfonso Leng en 1927,<sup>2</sup> resulta apropiado para iniciar un artículo como este, que explora la relación entre el pasado y el presente en el campo de la música; esto porque Leng reproduce prejuicios acerca de la guitarra y la cultura popular que, como veremos, se habían gestado varios siglos antes. Desde luego, la premisa de que la historia de la música involucra el pasado y el presente no representa una novedad, pues ha sido defendida por diversos autores desde un punto de vista conceptual o filosófico. Jim Samson, por ejemplo, ha afirmado que la historia del arte en general (y la música en particular) tiene un carácter más presentista que la historia política y social, por cuanto las “obras” no son solo objetos del pasado, sino que “están vivas” en el presente.<sup>3</sup> Sin embargo, en las páginas que siguen dicho planteamiento se lleva a un plano más específico, en el que el pasado está representado por el extendido uso de la guitarra barroca (o de cinco órdenes) en el Chile colonial, y el presente por la práctica actual del guitarrón y el canto a lo divino.

De esto último se desprende otro de los aspectos que interesan a este trabajo: la vinculación entre la música de tradición escrita y la de tradición oral. Tampoco se trata de un tema nuevo en el campo musicológico, como lo demuestran, entre otros, el artículo de Antonio Corona concerniente a las relaciones entre la música del siglo XVII y la música tradicional de Veracruz (México)<sup>4</sup> o, en el caso chileno, las investigaciones de Víctor Rondón respecto de los posibles vínculos entre la música de tradición oral y las antiguas misiones jesuitas.<sup>5</sup> Sin embargo, en este trabajo

<sup>2</sup> Leng 1927. Citado por Uribe Valladares 2004: 32. Las cursivas son mías.

<sup>3</sup> Samson 2009: 8-9.

<sup>4</sup> Corona 1995.

<sup>5</sup> Esta relación es abordada en diversas partes de su tesis doctoral, particularmente en el capítulo 5. Ver Rondón 2009.

se espera no solo proponer analogías entre la música colonial y la de tradición oral, sino también hipótesis de los procesos históricos que pudieran explicarlas.

Considerando lo anterior, he dividido el texto en dos partes. En la primera abordo la importancia que tuvo la guitarra en el Chile colonial, prestando una atención especial a la ciudad de Santiago, pero incorporando referencias novedosas respecto de otras ciudades y pueblos. Aparte de la bibliografía disponible, esta sección se basa en una revisión sistemática efectuada durante varios años en el fondo Escribanos de Santiago del Archivo Nacional Histórico, que ha permitido inventariar más de doscientos instrumentos en manos de particulares, unos setenta de ellos vinculados con la guitarra. Como es sabido, este fondo documental incluye testamentos, inventarios y otros documentos afines que permiten identificar los bienes que se hallaban en manos de los habitantes de la ciudad, por lo que constituye un repositorio ideal para conocer la vida privada del período. Dicho fondo será complementado con otros tipos de documentos, conservados fundamentalmente en archivos conventuales (disposiciones, actas, libros de cuentas, etc.). Más allá de los datos específicos, que me parecen relevantes, me interesa mostrar cómo las connotaciones sociales y funciones asociadas al instrumento fueron cambiando a lo largo de los siglos XVII y XVIII.

En la segunda parte aprovecharé la información proporcionada en la primera para formular una nueva hipótesis acerca del origen del guitarrón chileno y la práctica del canto a lo divino. Más que aportar nuevos datos de estos últimos, me interesa establecer vínculos convincentes entre lo que actualmente se sabe de ellos y la música del período colonial. Esto explica que no haya realizado trabajo de campo, a excepción de una entrevista que sostuve con el cantor y profesor Francisco Astorga, que será citada más adelante. Sin embargo, he intentado aprovechar al máximo el trabajo de campo que otros colegas han realizado, prestando atención tanto a sus propios juicios o afirmaciones como a los testimonios que recogen de los guitarroneros y cantores.

Finalmente, en las conclusiones presentaré, entre otras ideas, una breve reflexión acerca de la pertinencia de retornar al problema del origen en la musicología actual, a pesar de los cuestionamientos fundados que le han dedicado en las últimas décadas diversos especialistas.

## LA GUITARRA EN EL CHILE COLONIAL<sup>6</sup>

La musicología, y en particular la musicología histórica, es en gran medida historia de la cultura material, aunque rara vez se muestre consciente de ello. Al estudiar normalmente partituras, instrumentos y otros objetos materiales, el musicólogo examina no tanto estos objetos en sí mismos, sino “sus usos, sus apropiaciones

<sup>6</sup> Además de lo indicado en la nota 1, presenté como ponencia una primera versión de este apartado en las IX Jornadas de Historia Colonial, bajo el título “Los instrumentos musicales como espejos de la sociedad colonial: la guitarra en Santiago de Chile (siglos XVII y XVIII)”, en el Centro Patrimonial Recoleta Dominica, Santiago (Chile), 27 de mayo de 2014.

sociales, las técnicas involucradas en su manipulación, su importancia económica y su necesidad social y cultural”.<sup>7</sup> Por medio de su estudio pretende entonces conocer ciertas prácticas musicales y su interacción con un contexto sociocultural determinado. En esta primera parte, el objeto en cuestión es la guitarra y, más específicamente, la guitarra de cinco órdenes, también conocida en la actualidad como “guitarra barroca” (ver figura 1); el contexto es la ciudad de Santiago y otras localidades del Chile central en los siglos XVII y XVIII, y la hipótesis es que el estudio de dicho instrumento puede permitirnos mapear una parte de los cambios que experimentaron la propia sociedad y sus habitantes durante este período.



Figura 1. Guitarra barroca.

<sup>7</sup> Barros 2008: 32.

La elección de la guitarra se sustenta en varias razones: primero, fue uno de los pocos instrumentos musicales, si no el único, que tuvo plena vigencia durante toda la Colonia; segundo, estuvo presente en las distintas capas de la sociedad y tanto en el ámbito urbano como rural; tercero, participó en los contextos músico-rituales más diversos, como la liturgia católica, el teatro, la vida privada y las fiestas públicas que tenían lugar anualmente; y cuarto, según veremos en la segunda parte, su uso se ha extendido hasta nuestros días con la misma diversidad señalada.

Otro aspecto importante que se debe considerar es que la guitarra encarnó, desde sus inicios, las tensiones sociales de su tiempo. Los principales testimonios al respecto proceden de España. Quizás el primero y más conocido es el de Covarrubias y Orozco en su diccionario de 1611, en el que califica a la guitarra como “un cencerro, tan fácil de tañer, especialmente en lo rasgado, que no hay mozo de caballos que no sea músico de guitarra”. A la vihuela, en cambio, la describe como un instrumento “hasta nuestros tiempos muy estimado” en el que ha habido “excelentísimos músicos” y considera su caída en desuso como “una gran pérdida, porque en ella se ponía todo género de música puntada...”.<sup>8</sup> En términos similares se expresa el teórico Pietro Cerone en su tratado de 1613<sup>9</sup>:

“¿Quién duda que hoy día los que no saben cantar más que unas tonadas en la guitarra destemplada, y todos los que no saben tañer otra cosa más que las vacas y la zarabanda, quieren ser llamados Músicos?”.

Mientras el juicio era extremadamente negativo a comienzos del siglo XVII, a fines del mismo la situación había cambiado un tanto. Esto queda de manifiesto en la opinión de Gaspar Sanz, en su conocida *Instrucción de música* de 1674<sup>10</sup>:

“Otros han tratado de la perfección de este instrumento, diciendo algunos, que la guitarra es instrumento perfecto, otros que no; yo doy por un medio, y digo que ni es perfecta ni imperfecta, sino como tú la hicieres, pues la falta o perfección está en quien la tañe, y no en ella”.

Otro importante guitarrista, Santiago de Murcia, confirma en el prólogo de un manuscrito suyo –producido en España pero conservado en Chile– que el juicio de Sanz se mantenía vigente a comienzos del siglo XVIII, al advertir al lector contra “aquellos congregados en el número de aporriantes, o variadores de bellota, que pretenden saborar el sentido del oído a fuerza de andar a puñadas con la guitarra”.<sup>11</sup> Además, nos muestra que el estilo “rasgueado”, tratado tan duramente por Covarrubias y Cerone un siglo antes, era ahora perfectamente

<sup>8</sup> Covarrubias Orozco 1979: 1008. Este texto ha sido citado, entre muchos otros, por Robledo 1989: 56.

<sup>9</sup> Cerone 1613: 65.

<sup>10</sup> Sanz 1966: LXI.

<sup>11</sup> Murcia 2010: 5.

aceptado si se ejecutaba de modo delicado y con “primor”.<sup>12</sup> Una opinión similar deja entrever Fernando Ferandiere en su *Arte de tocar la guitarra...* de 1799, cuando afirma que este es

“un instrumento nacional tan completo y hermoso, que todas las naciones lo celebran, aun sin saber hasta dónde llegan las fuerzas de nuestra guitarra, porque los unos se contentan con rasguear el fandango y la jota, los otros con acompañarse unas boleras; los músicos con acompañarse arias, tonadillas, etc”.<sup>13</sup>

Este cambio de énfasis del instrumento en sí al modo de ejecutarlo (es decir, del objeto a la *performance*) permitió su aceptación por parte de la cultura oficial desde fines del siglo XVII. Al mismo tiempo, queda claro que estas discusiones trascendían al objeto en sí para abarcar modos de ser y estar en la sociedad del antiguo régimen.

¿Se manifestaron estas tensiones sociales en torno a la guitarra en el Chile colonial? A pesar de la ausencia de testimonios tan detallados como los de Sanz, Murcia o Ferandiere, los datos encontrados en distintas fuentes sugieren que la respuesta es afirmativa. Los indicios más antiguos que he podido localizar provienen de los conventos. Las “constituciones municipales...” franciscanas de Santiago, redactadas en 1680, ordenan que

“para quitar abusos, y escándalos, que los preladados conventuales, y mucho más el R. Padre Provincial averigüe si hay en algún convento quien tenga, o toque guitarras, y con mayor cuidado se averigüe, y penitencie a quien las tocare en casa de seglares; pues el ministerio de religioso seráfico es exhortar a la penitencia. Y así se manda a mayor observancia que ningún religioso toque instrumento alguno, así en las fiestas de nuestros conventos, como en las de los ajenos”.<sup>14</sup>

De este primer testimonio podría deducirse que el instrumento no era tolerado en las casas conventuales, al menos en las de los franciscanos. Sin embargo, los nuevos “Estatutos municipales” de 1689 nos muestran lo apresurado de este juicio. En ellos se reitera la prohibición de tener o tocar “guitarras dentro, o fuera de casa”, pero se añade que “si conviniere se podrá permitir [hacerlo] al vicario de coro, dentro de casa solamente”.<sup>15</sup>

<sup>12</sup> “Tocante a la mano derecha, en primer lugar se advierte que el común estilo a todos los principiantes es que pongan el dedo meñique fuera de la puente de la guitarra, para que esté más firme la mano, porque muchos no pueden entonces herir las cuerdas puesta la mano en el aire, sino de la suerte dicha; lo cual no se verá practicado en ningún diestro, que trate a este instrumento con algún primor, mayormente cuando son obras delicadas y en ellas hay golpes rasgueados, pues debe en estos casos tocarse en el medio del instrumento, y solo usar de la mano puesta en la puentequilla cuando se necesita que suene más, como cuando se acompaña a otro instrumento”. Murcia 2010: 8.

<sup>13</sup> Citado por Vicent 2002: 149.

<sup>14</sup> Archivo Franciscano de Santiago, Actas del definitorio, vol. 1, fol. 53. También citado parcialmente en Millar y Duhart 2005: 150. La prohibición se reitera en la nueva versión de las constituciones elaborada en 1683. Ver Archivo Franciscano de Santiago, Actas del definitorio, vol. 1, fol. 88v.

<sup>15</sup> Archivo Franciscano de Santiago, Actas del definitorio, vol. 1, fol. 142v.

A primera vista, podría parecer que los franciscanos se habían vuelto más tolerantes hacia el instrumento en los nueve años transcurridos entre ambos documentos; pero pienso que existe otra explicación más convincente. Si volvemos a las citadas constituciones de 1680, la guitarra no es lo único que se prohíbe. Ocurre lo mismo con las comedias conventuales, “los cohetes y otras demostraciones profanas” en las “fiestas de la O”.<sup>16</sup> Por tanto, lo que se proscribió no es el instrumento en sí, sino algunas prácticas que de una u otra forma se vinculan con él. Prueba de ello es que en 1689 se autoriza al vicario de coro a tocar la guitarra, porque, al tratarse del máximo responsable de la música conventual, se espera que el modo en que la ejecute se ajuste al comportamiento esperado en un fraile de la orden. Esta visión coincide con la expresada por Sanz y Murcia en la misma época, lo que sugiere que el paso de un énfasis en el objeto a un énfasis en la *performance* se dio también en el Chile colonial.

Los documentos del convento de La Merced de Santiago confirman que el empleo de la guitarra por parte de frailes no era excepcional en esos años. De 1676 a 1687 el inventario señala la presencia de “una buena guitarra”, junto a otros instrumentos (un órgano pequeño, dos cornetas, un fagote, una dulzaina, un arpa, un bajón y dos vihuelas), además de partituras. Todo ello estaba a cargo del vicario de coro.<sup>17</sup>

El panorama es distinto en el siglo XVIII, pues en la documentación de los conventos santiaguinos que he revisado (agustino, franciscano, mercedario y clarisas de la Victoria) no se menciona ya guitarra alguna. Sí aparece, en cambio, en los conventos de otras ciudades. En 1726 hallamos “una guitarra nueva con que se tañe en las misas” en el convento agustino de La Serena;<sup>18</sup> y en 1729 figuran un arpa y una guitarra en el beaterio de trinitarias de Concepción.<sup>19</sup>

Un poco más tarde encontramos guitarras en las iglesias rurales. En la hacienda de Huaquén, cercana a Santiago y dependiente de la orden mercedaria, figura “Una guitarra que sirve para tocar en la Iglesia” entre 1737 y 1747;<sup>20</sup> y en la misión jesuita de San Cristóbal, cercana a Concepción, hallamos en la misma época una guitarra y un violín.<sup>21</sup>

Parece pues que, en el siglo XVIII, nuestro instrumento fue empleado con menor frecuencia en las iglesias capitalinas, pero no así en las de otras ciudades y las zonas rurales. Sin embargo, su presencia en estas últimas se vería también en

<sup>16</sup> Archivo Franciscano de Santiago, Actas del defensorio, vol. 1, fol. 52v.

<sup>17</sup> Archivo Mercedario de Santiago, Libro 1 de Provincia, fols. 6, 31v y 52. Además, en 1678 el provincial de la orden, fray Manuel de Toro Mazote, regaló al convento otra arpa. Más información acerca de la vida musical de dicho convento se encuentra en Vera 2004a y Vera 2004b.

<sup>18</sup> Archivo Agustino de Santiago, Libro de documentos de La Serena (1595-1794), fol. 212 [o 12 v, según la foliación alternativa].

<sup>19</sup> Archivo General de Indias, Chile, vol. 153 (información relativa al beaterio de Concepción), fol. 35. Cf. con Muñoz Olave 1926: 69.

<sup>20</sup> Archivo Mercedario de Santiago, Libro de administración de la Hacienda del Huaquén (1706-1750), fols. 19-29.

<sup>21</sup> Archivo Nacional Histórico, Jesuitas de Chile, vol. 24, “Memoria de las alhajas y ornamentos que tiene la Iglesia de la misión de San Cristóbal”, fol. 304. El documento no lleva fecha, pero los años circundantes en el tomo lo sitúan en las décadas del 40 y 50 de dicho siglo.

entredicho, ya que entre 1799 y 1803, en el convento franciscano de Santa Rosa de Curimón, se compró “un órgano que costó doscientos veinte y dos pesos para quitar la indecencia de la guitarrita, que se tocaba en las misas”.<sup>22</sup>

El aparente confinamiento de la guitarra a la periferia de las instituciones religiosas podría ser de especial relevancia y volveré a referirme a ello en la segunda parte de este trabajo. Pero antes resulta interesante ver qué ocurría con el instrumento en el ámbito privado. Una revisión del fondo Escribanos de Santiago ha arrojado 69 guitarras o instrumentos afines entre 1587 y 1805.<sup>23</sup> Más precisamente, encontramos 44 guitarras, 9 “discantes” y 13 vihuelas, además de una cítara,<sup>24</sup> una bandola<sup>25</sup> y una bandurria<sup>26</sup> que aparecen de forma excepcional, por lo que nos las consideraré para el análisis (ver el detalle en la Tabla 1).

Debido a esta variedad, resulta necesario considerar qué se entendía entonces por guitarra, discante y vihuela. Covarrubias define guitarra en 1611 como un instrumento que “no tiene más que cinco cuerdas, y algunas son de solas las

<sup>22</sup> Archivo Franciscano de Santiago, “Libro de disposición del convento de Santa Rosa Viterbo en el valle de Curimón”, sin foliar, “Adelantamientos” para el período que va del 25 de abril de 1799 al 25 de noviembre de 1803. Agradezco este dato a María José Castillo.

<sup>23</sup> Además de la revisión que yo mismo he efectuado en el archivo, he contado con la colaboración, en diversos proyectos relacionados con el Santiago colonial, de Constanza Alruiz, Jaime Canto, Laura Fahrenkrog, Daniela Maltrain y Lía Rojic como ayudantes de investigación.

<sup>24</sup> Según el diccionario de Covarrubias (1611), la cítara era una “vihuela de arco con muchas cuerdas...”, conocida también como “Lira”. El diccionario inédito de Francisco del Rosal (1611) y el diccionario de la Real Academia Española (en adelante RAE) en sus ediciones de 1729 y 1780 informan que “cítara” era lo mismo que “cítola” (el documento citado indica “sítora”, una variante que mezcla ambos términos). A diferencia de Covarrubias, el diccionario de español-inglés de John Stevens (1706) traduce cítara como “lute”, lo que marca un cambio en la concepción del instrumento a uno de cuerdas pulsadas. Este cambio se ve confirmado por la definición de 1729 del diccionario de la RAE: “Cithara [sic]: Instrumento músico, semejante algo a la guitarra, pero más pequeño y redondo. Tiene las cuerdas de alambre, y se tocan con una pluma cortada, como para escribir de gordo”. Ya que el documento que menciona la cítara es de 1642, es posible que se acerque más a la descripción de Covarrubias. De no indicarse lo contrario, he consultado los diccionarios históricos citados en la versión digital preparada por la RAE y disponible en <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle> (consultado el 11 de diciembre de 2014).

<sup>25</sup> Según el citado *Diccionario* de la RAE, en sus ediciones de 1726 a 1803, era un instrumento musical de cuatro cuerdas con cuerpo similar al del laúd.

<sup>26</sup> Covarrubias no incluye el término en su diccionario. Sí lo hace Rosal (1611), aunque solo para decir que es un “instrumento de Música pastoril”. El diccionario de español-italiano de Lorenzo Franciosini Florentín (1620) señala que es un instrumento de cuerda con forma de violín (*strumento di corde in forma di violino*). En el mismo sentido se expresa el diccionario de español-inglés de Stevens (1706), que lo define como un “instrumento como un pequeño violín [*fiddle*], de solo una pieza ahuecada, cubierto con pergamino; lo tocan con sus dedos como la guitarra. Su sonido es muy punzante, pero funciona bastante bien en los conjuntos instrumentales [*Consort*]” (de no indicarse lo contrario, las traducciones son mías). El diccionario de la RAE en 1726 lo define como un instrumento “a modo de rabel pequeño con tres cuerdas. Es todo de una pieza cavada, con una tapa de pergamino, o hecho de propósito como la bandola o laúd. Hiérense las cuerdas de rasgado con los dedos, y aunque es rústico y tosco, entre otros instrumentos, sobresale con alegría”. Muy distinta es la definición del mismo diccionario en 1770: “Instrumento músico de cuatro o cinco cuerdas que se toca hiriéndolas con una púa de pluma. Es menor que la cítara y su buque compuesto de dos tablas planas que sirven de fondo y tapa: sube en disminución formando un cuello hasta el mástil que es muy corto y está dividido en seis o siete trastes, como el de la guitarra”. Seguramente esta última es la que corresponde a nuestro caso.



cuatro órdenes [grupos de cuerdas]”.<sup>27</sup> El diccionario de la RAE la define en 1734 como un instrumento de diez cuerdas, es decir, de cinco órdenes dobles.<sup>28</sup> Esta definición se mantiene inalterada durante todo el siglo XVIII; pero ya en la edición de 1803 se afirma que el instrumento “ordinariamente se compone de cinco órdenes de cuerdas, aunque en el día ya se hace con seis y aun siete órdenes, y se llama guitarra de bajos”.<sup>29</sup> En síntesis, durante la mayor parte del período que nos ocupa la guitarra era un instrumento de cinco órdenes afinado en Mi, como la guitarra actual; pero a fines del siglo XVIII coexistió con la nueva guitarra de seis órdenes e incluso, más raramente, con la de siete. Un ejemplo se halla en el inventario de bienes de Eugenio Núñez, realizado en Santiago en 1791, en el que se mencionan dos guitarras de seis órdenes (ver Tabla 1).

El término *discante* no figura en el diccionario de Covarrubias de 1611, pero sí en el diccionario de la RAE publicado en 1732, que lo define como una “especie de guitarra pequeña, que comúnmente se llama tiple”. En 1739, este mismo diccionario agrega que el tiple era “un instrumento especie de vihuela, y de su misma hechura, aunque más chico, porque tiene las voces muy agudas”. En otras palabras, estamos hablando de una guitarra más pequeña y aguda.

En cuanto al término *vihuela*, su significado es más ambiguo, porque varía según la época. Covarrubias la define en 1611 como un “instrumento músico y vulgar de seis órdenes de cuerdas”.<sup>30</sup> Casi un siglo después, el diccionario de español-inglés de Stevens (1706) la define como una especie de laúd con seis cuerdas,<sup>31</sup> lo que es exacto porque, en su versión estándar, el instrumento tenía la misma afinación que un laúd de seis órdenes. En el caso chileno, el citado inventario del convento de la Merced de Santiago, realizado en 1676, hace una diferencia entre las dos vihuelas y la guitarra mencionadas; y todavía en 1691 el recibo de dote otorgado por Joseph de Lepe a Josepha Velasco (ver Tabla 1) distingue una guitarra de una vihuela. Sin embargo, a partir de 1739 el diccionario de la RAE nos dice que “según Covarr[ubias] era la lira antigua; pero hoy comúnmente vale lo mismo que guitarra”. Este empleo del término como sinónimo de guitarra

<sup>27</sup> Agrega además algo confuso: “...Tiene estas cuerdas requintadas, que no son unísonas, como las de [la] vigüela, sino templadas en quintas; fuera de la prima que está [*sic*, por esta] en ambos instrumentos, es una cuerda sola”. Los tratados de la época no señalan que los órdenes del instrumento puedan afinarse en quintas, sino en unísonos u octavas.

<sup>28</sup> “Instrumento músico de diez cuerdas, que se compone de un hástil [*sic*], al cual está unido por sus cuatro lados el cuerpo de la guitarra, que es hueco, y por la parte de adelante tiene una abertura de figura circular, y más abajo una puentecilla, donde se atan las cuerdas, las cuales se aseguran en las clavijas que se ponen en la parte superior del ástil [*sic*], en el cual tiene sus trastes para subir o bajar las cuerdas y ponerlas en su punto armónico. Es tomado del francés *Guitarre* o *Guitarre*, que significa lo mismo”.

<sup>29</sup> Esta definición se modifica un tanto en 1843, cuando se suprime la opción de que el instrumento tenga siete órdenes. En el diccionario de Ramón Joaquín Domínguez, publicado en 1853, ya se la define como un instrumento de seis cuerdas, “y antiguamente de cinco”. Sin embargo, ambas opciones (cinco o seis órdenes) permanecerán en el diccionario de la RAE hasta 1899, cuando el instrumento quede definido en su versión moderna como uno de seis cuerdas.

<sup>30</sup> Covarrubias 1979: 1008.

<sup>31</sup> “... a sort of lute that had six strings, and thence taken for a common lute”.

queda reflejado, entre otros, en el manuscrito musical de Antonio de Santa Cruz, conservado en la Biblioteca Nacional de España (M. 2209), el que a mi juicio puede fecharse en torno a 1700. Allí la guitarra de cinco órdenes se designa como “vigüela ordinaria”. Volviendo al Santiago colonial, hallamos otro ejemplo en el citado inventario de bienes de Eugenio Núñez, ya que, en la almoneda o remate posterior, una de las guitarras de seis órdenes se designa como “vihuela” (ver Tabla 1). En resumen, durante la mayor parte del siglo XVII el término vihuela dio nombre a lo que podríamos definir como un laúd con forma de guitarra, es decir, un instrumento de seis órdenes afinado en Sol; pero hacia 1700 y durante todo el siglo XVIII se emplearía como sinónimo de guitarra.

Si consideramos la Tabla 1 con mayor detención, se aprecian otros aspectos de interés. En 1635 encontramos “cinco discantes de Lima” en la tienda de Blas Pinto Escobar; en 1657 una “guitarra hecha en Lima” entre los bienes del difunto indio cuzco Andrés Machado; y, en 1751, una “guitarra grande de Lima” en la dote de Rosa Salinas a su marido, Fermín de Quezada. De manera que una parte de las guitarras que había en Santiago hasta mediados del siglo XVIII era de origen limeño, hecho que no puede sorprender si se considera la notable influencia que la capital del virreinato tuvo en la vida musical santiaguina.<sup>32</sup> Adicionalmente, un documento de 1786 conservado en el Archivo General de la Nación del Perú muestra el envío a Santiago, entre otros bienes, de “bordones [cuerdas graves] para guitarra” fabricados en Cádiz, dirigidos a Carlos de Vildósola y Salvador de Trucios, vecinos de dicha ciudad.<sup>33</sup>

A pesar de estos datos, la importación de guitarras a Chile en el siglo XVIII debió representar la excepción y no la norma, especialmente durante las últimas décadas. En los registros de entrada de navíos a Valparaíso, que he revisado íntegramente para el periodo 1769-1811, figuran decenas de claves, algunos órganos pequeños, un par de violines y uno que otro salterio traídos desde Lima, pero ninguna guitarra.<sup>34</sup>

Esto pudo deberse en parte a que, a esta altura, nuestro instrumento se fabricaba regularmente en Santiago, pues sabemos gracias a Pereira Salas que en 1789 existía allí un gremio de guitarreros.<sup>35</sup> Aurelio Díaz Meza retrotrae la existencia de este gremio por lo menos a 1764, pues lo menciona en el marco de los festejos por la recepción del presidente Guill y Gonzaga, aunque no cita fuente alguna que respalde su afirmación.<sup>36</sup> Asimismo, tenemos noticia de que hacia 1778 se

<sup>32</sup> Sobre dicha influencia ver Vera 2004c; Vera 2005; Alruiz y Fahrenkrog 2008; Vera 2010; Vera 2012, y Vera 2013.

<sup>33</sup> Archivo General de la Nación del Perú, Real Aduana, C 16.745-820 sin foliar.

<sup>34</sup> Dichos registros se encuentran en los fondos Capitanía General y Contaduría Mayor (primera y segunda serie) del Archivo Nacional Histórico. El detalle de los instrumentos y objetos musicales encontrados para los años 1769-1799 puede verse en Vera 2010: 24-25.

<sup>35</sup> Pereira Salas 1941: 226. Cf. con Subiabre 2006. Como afirma la autora, aunque Pereira Salas no cite fuente alguna, sin duda se basa en la relación de las fiestas por la asunción al trono de Carlos IV, que tuvieron lugar en dicho año.

<sup>36</sup> Díaz Meza 1975: 179.

fabricaban cuerdas para guitarra en la ciudad,<sup>37</sup> por lo que su importación en 1786 por parte de Vildósola y Trucios no era fruto de una necesidad imperiosa, sino, tal vez, un signo de estatus social.

Paralelamente, durante el siglo XVIII el instrumento se vinculó de manera creciente con manifestaciones populares, en algunos casos perseguidas por la justicia. Pereira Salas recoge un documento de 1774 en el que se menciona a “algunas personas con guitarras en fandangos”,<sup>38</sup> y Laura Fahrenkrog cita una decena de expedientes judiciales que van de 1778 a 1809, en los que la guitarra aparece en bodegones y otros ambientes que podemos considerar como “populares”.<sup>39</sup> El emplazamiento de la vivienda de los propietarios podría constituir otro indicio en tal sentido. Por ejemplo, la guitarra de María Márquez, encontrada en 1711 en su casa del barrio de La Chimba;<sup>40</sup> la de Manuel de Bezanilla, encontrada en 1777 en su chacra de La Cañadilla,<sup>41</sup> o las dos guitarras que Eugenio Núñez tenía en 1791 en su finca de La Chimba,<sup>42</sup> parecieran dar cuenta de un cultivo del instrumento en los sectores periféricos de la ciudad.<sup>43</sup>

Considerando esta creciente vinculación con lo popular, la ausencia de guitarras en los registros de navíos y su desaparición ya comentada de los conventos santiaguinos, queda claro que el instrumento no estaba entre los favoritos de la elite local en las últimas décadas del siglo XVIII. Lo que esto viene a reforzar es que dicha elite buscaba, con mayor perseverancia que un siglo atrás, diferenciarse claramente de los sectores subalternos. Después de todo, la guitarra siempre había tenido una presencia transversal en las distintas capas de la sociedad y no por ello había sido objeto del rechazo por parte de la cultura oficial que experimentó en esta época. Por tanto, la musicología confirma en este punto lo que historiadores como Alejandra Araya y Leonardo León han concluido en el campo de la historia, acerca de la creciente intolerancia de la elite santiaguina hacia lo popular.<sup>44</sup> Frente a la actitud más centrada en el comportamiento o *performance*, que veíamos en los discursos sobre la guitarra en torno a 1700, hacia 1800 parece haber un retorno a los esencialismos ya observados a inicios del siglo XVII.

Sin embargo, el citado inventario de Eugenio Núñez nos muestra que en esta época no existía ya una sola guitarra, sino al menos dos: la tradicional de cinco órdenes y la nueva de seis órdenes. Incluso, hay referencias a guitarras adornadas

<sup>37</sup> Fahrenkrog 2012: 56.

<sup>38</sup> Pereira Salas 1941: 208.

<sup>39</sup> Fahrenkrog 2011: 74-77, 80. De épocas anteriores, en cambio, solo un expediente de 1701 menciona a la guitarra (Fahrenkrog 2011: 73). Cf. con Fahrenkrog 2012: 38, 41, 44, 45, 46, 49, 50, 54.

<sup>40</sup> Archivo Nacional Histórico, Escribanos de Santiago, vol. 470, fol. 236v.

<sup>41</sup> Archivo Nacional Histórico, Escribanos de Santiago, vol. 820, fol. 335v.

<sup>42</sup> Archivo Nacional Histórico, Escribanos de Santiago, vol. 854, fol. 25.

<sup>43</sup> Sin embargo, este último aspecto no es concluyente, por cuanto también encontramos guitarras en manos de gente acaudalada, como la que el general Juan de Dios de la Cerda dejó en 1733 o la que Ignacio Hurtado tenía en 1774, en su casa ubicada “en la traza de esta dicha ciudad en parte notoria, sito cinco cuerdas de la plaza mayor de ella hacia el este...”. Véase Archivo Nacional Histórico, vols. 537, fol. 226v y vol. 538, fol. 208v (Cerda); y Escribanos de Santiago, vol. 719, fol. 404 y vol. 883, fols. 51v y 178 (Hurtado).

<sup>44</sup> Araya 1999, y León 2007.

lujosamente, como la “Viguela grande con sus embutidos de concha de perla...” que Francisco Javier Errázuriz dejó en 1768,<sup>45</sup> o la “guitarra de Jacarandá, con sobrepuestos de concha de perla y su caja”, tasada en cuarenta pesos, que el Marqués de la Pica tenía en su casa a comienzos del siglo XIX.<sup>46</sup>

De modo que, cuando en 1802 el convento de Santa Rosa de Curimón se esforzaba por quitar “la indecencia de la guitarrita”, quizás el diminutivo no solo tuviese una connotación despectiva, sino que hiciese referencia específicamente a la guitarra más pequeña, de cinco órdenes. En otras palabras, es probable que en estos años la guitarra de cinco órdenes estuviese popularizada al punto de hacerla indeseable para los representantes de la elite local, mientras que la de seis órdenes, especialmente si estaba ornamentada, permaneciera en boga entre ellos.

### UNA NUEVA HIPÓTESIS ACERCA DEL ORIGEN DEL GUITARRÓN CHILENO Y EL CANTO A LO DIVINO

Como es sabido, el guitarrón es uno de los instrumentos musicales más particulares y relevantes del Chile central. Emily Pinkerton, por ejemplo, le atribuye cierta cualidad “mágica”, que estaría dada por su sonido y por las “infinitas preguntas” que despierta, “tanto sobre sus orígenes remotos como su evolución local...”; y, aunque asume sus “orígenes arcaicos”, admite que “la historia distante del guitarrón puede permanecer en el misterio durante los años por venir”.<sup>47</sup> Mi propósito en esta sección es contribuir a esclarecer, aunque sea parcialmente, este “pasado indeterminado” del guitarrón, como lo llaman Bustamante y Astorga,<sup>48</sup> proponiendo una hipótesis respecto de su origen que resulte convincente a la luz de la evidencia disponible.

El guitarrón chileno (ver Figura 2) es un instrumento de 25 cuerdas, con un clavijero más grande y un mástil más ancho y corto que el de la guitarra moderna. Estas cuerdas se distribuyen en cinco órdenes de distinto tamaño, más dos pares de cuerdas suplementarias llamadas “tiples” o “diablitos”, que se ubican en los extremos superior e inferior del encordado.<sup>49</sup> Tanto su forma como sus cinco órdenes de cuerdas permiten afirmar, según Pérez de Arce, que el guitarrón es una variante de la guitarra barroca,<sup>50</sup> instrumento que, como hemos visto en la sección anterior, fue ampliamente usado en el Chile colonial.

<sup>45</sup> Archivo Nacional Histórico, Escribanos de Santiago, vol. 777, fol. 76.

<sup>46</sup> Fahrenkrog 2011: 83.

<sup>47</sup> Pinkerton 2007: 12, 19, 46.

<sup>48</sup> Bustamante y Astorga 1996: 5.

<sup>49</sup> Pérez de Arce 2007: 22-25. Cf. Pinkerton 2007: 19-21, y Barros y Dannemann 1960: 10-14, quienes transcriben y amplían la descripción de Lenz 1919: 525-526. Mayor información, con una tabla comparativa de medidas entre los guitarrones de principios del siglo XX y más actuales, en Bustamante y Astorga 1996: 8-13.

<sup>50</sup> Pérez de Arce 2007: 35. También Barros y Dannemann 1960: 3-4, relacionan al guitarrón con la guitarra de cinco órdenes, pero vinculan sus cuerdas fuera del batidor o diablitos con el “chitarrone” o tiorba. Grebe 1967b: 43-45, por su parte, plantea que el guitarrón puede vincularse con las “guitarras



Figura 2. Guitarrón chileno.

Sin embargo, existen características que son exclusivas del guitarrón: el uso de los “diablitos” o cuerdas al aire, que suelen afinarse en la tónica y la dominante; la combinación de cuerdas de nylon (y antiguamente tripa), metal y entorchadas sobre seda o metal; y, sobre todo, su encordadura, que combina órdenes de distintos tamaños, de dos a seis cuerdas cada uno afinadas en unísonos, octavas y dobles octavas. Todo ello da lugar a “... esquemas armónicos de estructura compleja, con una gran sonoridad, amplitud de registro, densidad de armónicos

arcaicas” de cuatro y cinco órdenes, pero relaciona el empleo de bordones con cordófonos medievales como la viela (*fiddle*).

y variedad tímbrica”.<sup>51</sup> Estas características sonoras son atribuidas por Pérez de Arce a la influencia del pueblo que habitaba el Chile central antes de la llegada del español: los picunches. De su cultura habría llegado a nuestros días la tradición de los “bailes chinos”, un sistema musical basado en flautas de “sonido rajado”, “fuerte, disonante, con gran cantidad de armónicos, redobles y batimentos...”. Este enriquecimiento y a la vez sutil diferenciación de los timbres sería, según dicho autor, un rasgo compartido entre el guitarrón chileno y los bailes chinos, lo que explicaría que el rango de dispersión de ambos sea similar.<sup>52</sup>

A modo de síntesis, según esta hipótesis, el guitarrón sería una variante de la guitarra barroca, pero con diferencias significativas que se explicarían por la influencia de las culturas aborígenes del Chile central.

Con algún matiz,<sup>53</sup> estoy de acuerdo con la primera parte de la hipótesis. Primero, porque ya en 1555 el teórico español Juan Bermudo afirmaba que habían llegado de Indias “bandurrias con cinco cuerdas”, lo que demuestra que los instrumentos afines a la guitarra fueron objeto de modificaciones en América desde una época muy temprana.<sup>54</sup> Segundo, porque son demasiados los elementos que vinculan al guitarrón con la guitarra barroca, aparte de los cinco órdenes mencionados: 1) la tendencia a apoyar el dedo meñique de la mano derecha en el puente o muy cerca de él;<sup>55</sup> 2) el uso exclusivo del pulgar, el índice y el medio de dicha mano;<sup>56</sup> 3) la ambigüedad respecto de las inversiones de los acordes, dada por la presencia de octavas en algunos órdenes;<sup>57</sup> y 4) el uso entre los guitarroneros de términos arcaicos empleados por lo menos desde el siglo XVIII, como “alambre” y “bordones” para referirse a las cuerdas de metal y entorchadas.

De esto último puedo ofrecer algunos ejemplos de interés. En el inventario de bienes de Manuel Arias y Joseph Antonio Fonterozza, realizado en Santiago en 1781, se encontró una cajita de “alambre encordadura de clave”;<sup>58</sup> en el de Domingo Pérez de Riobó, además de una “guitarra nueva”, se encontró “un papel de bordones de arpa” (ver Tabla 1); y en los registros de entrada de navíos a Lima, conservados en el Archivo General de la Nación del Perú, se mencionan grandes cantidades de “alambre” para clave y monocordio, así como “bordones”

<sup>51</sup> Pérez de Arce 2007: 22-27, 30-31.

<sup>52</sup> Pérez de Arce 2007: 43, 45, 46.

<sup>53</sup> Pérez de Arce 2007: 40, afirma que en Europa los órdenes de tres o más cuerdas se encuentran solo en los instrumentos percusivos, como el salterio, y no en la familia de la guitarra. Si bien esta afirmación es cierta de un modo general, hay algunas excepciones, como las guitarras *batentes* del siglo XVIII con órdenes triples, que se conservan, entre otros, en el Museu de la Música de Barcelona.

<sup>54</sup> Ver Marín 2007: 205.

<sup>55</sup> Pérez de Arce 2007: 29. Al parecer, esta práctica era predominante hace algunos años, pero en la actualidad ha comenzado a decrecer; ver Mendoza 2009: 23. Santiago de Murcia señala en 1722 que dicha práctica era común entre los principiantes; ver Murcia 2010: xxxiv.

<sup>56</sup> Esto es práctica común en Pirque en la actualidad, según señala Pinkerton 2007: 100-101. Según Santiago de Murcia, estos eran los dedos con los que debía tocarse la guitarra barroca; Murcia 2010: 5.

<sup>57</sup> Pérez de Arce 2007: 30. Para Russell, en la música para guitarra barroca frecuentemente los acordes se mezclan en un contexto sin una octava o registro claro (“... melt into one octaveless class”); ver Russell 1981: 85.

<sup>58</sup> Archivo Nacional Histórico, Escribanos de Santiago, vol. 886, fol. 105v.

o “entorchados” para guitarra y violín, importados desde España y el resto de Europa.<sup>59</sup> Además, María Ester Grebe señaló en su momento el uso, entre los cantores y guitarroneros, de términos comunes con los libros para vihuela del siglo XVI, como “cayda”, “quiebro” (o “requiebre”) y “redoble”.<sup>60</sup>

Un último arcaísmo lingüístico fue documentado por Barros y Dannemann en Puente Alto hacia 1960 y consiste en designar a la tercera cuerda u orden del guitarrón como “requinta”. Según estos autores, ninguno de sus “informantes” supo explicarles su significado,<sup>61</sup> pero el diccionario de la RAE permite aclarar el punto, pues a partir de 1803 define “requintar la guitarra” como el recurso empleado cuando, por faltarle al instrumento la primera cuerda, se bajan “medio punto las terceras para hacer los mismos puntos que si tuviera prima con las otras cuerdas”. En otras palabras, bajando medio tono el tercer orden pueden ejecutarse los mismos acordes con las cuerdas restantes, pero suenan a una distancia de quinta ascendente con relación a la afinación estándar (Re mayor pasa a ser La Mayor, etc.). La designación del tercer orden o cuerda como requinta denota así lo habitual que debió ser esta práctica entre los guitarroneros en ciertos momentos de su historia, sin duda por la frecuencia con la que el primer orden se cortaba.

Asumiendo el parentesco entre la guitarra barroca y el guitarrón, es probable que las once “guitarras grandes” mencionadas en los inventarios santiaguinos del siglo XVIII (ver Tabla 1) fuesen guitarrones. Estas menciones se remontan a 1701, por lo que no corresponden a las guitarras de seis o siete órdenes que se introdujeron en los últimos años de dicho siglo. En ese caso, es posible que lo que hoy conocemos como guitarrón chileno fuese inventado –o desarrollado–<sup>62</sup> por alguno(s) de los guitarreros activos en Santiago en torno a 1700. Esto explicaría su dispersión en la zona central y especialmente en sectores cercanos a la ciudad, como Melipilla, pues si había un centro en el Chile colonial capaz de irradiar sus prácticas culturales a diversas localidades, ese era justamente Santiago. Recordemos además que, según Barros y Dannemann, hay indicios de que durante buena parte del siglo XIX el guitarrón todavía era cultivado en la capital y solo hacia 1900 habría quedado relegado a las “regiones adyacentes”.<sup>63</sup> El problema de esta hipótesis es que, al no conocer las características específicas de las guitarras grandes mencionadas en los inventarios, es posible simplemente que fuesen guitarras barrocas de

<sup>59</sup> Ver detalles en Vera, “De modernas oberturas para orquesta y antiguos minuets para guitarra: nuevas luces sobre la recepción de la música instrumental europea en Lima a finales del siglo XVIII”, en preparación.

<sup>60</sup> Grebe 1967a: 334.

<sup>61</sup> Barros y Dannemann 1960: 34.

<sup>62</sup> En efecto, el proceso pudo ser bastante más complejo que la simple invención por parte de un solo constructor. Por ejemplo, varios fabricantes pudieron comenzar a experimentar con guitarras de mayor tamaño, cuyos diseños fueron modificándose a lo largo del tiempo, hasta llegar a constituir un modelo como el que conocemos hoy.

<sup>63</sup> Barros y Dannemann 1960: 10. Los autores dicen basar su afirmación en los datos contenidos en las obras de Antonio Acevedo, Rodolfo Lenz, Diego Muñoz y otros, pero admiten que se trata de una conjetura.

mayor tamaño, como existían en España y en otras partes de Europa.<sup>64</sup> Aunque este punto quede abierto, la relación entre el guitarrón actual y la antigua guitarra de cinco órdenes resulta difícil de cuestionar.

Por el contrario, en relación con la segunda parte de la hipótesis –acerca del supuesto vínculo entre la variedad tímbrica del guitarrón y los bailes chinos–, creo posible proponer una explicación más plausible, que requiere desviarnos momentáneamente del instrumento mismo, para prestar atención a las prácticas musicales y poéticas a las que está vinculado actualmente. Estas suelen englobarse con la expresión “canto a lo poeta”, que incluye tanto al “canto a lo humano” como al “canto a lo divino”. Pero si bien hoy el guitarrón es usado indistintamente en una y en la otra práctica, sabemos por el testimonio de Santos Rubio que a mediados del siglo XX se tocaba sobre todo en velorios de angelitos y vigiliás, e incluso en nuestros días el canto a lo divino constituye, según Pinkerton, la práctica más importante asociada al instrumento en la zona de Pirque.<sup>65</sup> Por tanto, un acercamiento al canto a lo divino puede resultar crucial para comprender los orígenes del guitarrón.

Sus características generales son bien conocidas gracias a estudios anteriores.<sup>66</sup> Se trata de una “expresión religiosa-musical” consistente en “la entonación de poesía estrófica”, generalmente en décimas y “con temáticas pertenecientes a la tradición católica”; su práctica se concentra “principalmente en la zona central rural de Chile” y se vincula con “la oración, evangelización, rito y culto”. Aunque actualmente se lleva a cabo en casas particulares o iglesias, su presencia en estas últimas es un fenómeno reciente, que debe mucho a la labor del sacerdote e investigador Miguel Jordá.<sup>67</sup>

Desde un punto de vista musical, María Ester Grebe distingue dos grandes estilos (tanto en el canto a lo humano como a lo divino): un estilo estricto –caracterizado por una tendencia rítmica hacia la regularidad y una marcada simetría en el agrupamiento de las frases o períodos– y un estilo libre. Respecto de este último afirma:

“muestra un ritmo que no tiende a ser métrico, que es predominantemente irregular y que sigue de cerca la forma de una oración. En este estilo hallamos una gran flexibilidad en las dimensiones y los agrupamientos de las frases y períodos, los cuales evitan la simetría, y un apreciable grado de variación en las fórmulas melódicas: son modificadas ligera o moderadamente, mas nunca de forma extrema. Este estilo presenta obvios mecanismos improvisatorios, y predomina en él un tipo de recitación salmódica interrumpido por cadencias características”.<sup>68</sup>

<sup>64</sup> De hecho, el diccionario de la RAE define en 1734 el término “guitarrón” como una “guitarra grande”, sin duda para referirse a guitarras de cinco órdenes de mayor tamaño, pero no al guitarrón chileno actual.

<sup>65</sup> Pinkerton 2007: 120, 176. También Grebe, entre otros, señala que el género a lo divino es “más antiguo y considerado más importante que el género humano” (1967b:16).

<sup>66</sup> Entre otros, Uribe Echevarría 1962; Jordá 1973; y Mendoza 2009.

<sup>67</sup> Mendoza 2009: 7.

<sup>68</sup> Grebe 1967b: 51.



Contra el gran interés que ha despertado su práctica actual, su historia pasada ha recibido una atención escasa. Pereira Salas publicó en 1962 un breve artículo pertinente a “los orígenes del canto a lo divino”, en el que aporta interesantes datos del cultivo de la poesía en el Chile colonial. Cita, por ejemplo, al abate Molina, quien en su *Compendio de la historia civil del reino de Chile*, publicado en España a fines del siglo XVIII, señala que entre las “gentes de campo” son comunes “los compositores de repente, llamados en su lengua del país *palladores*”, y que “estos son muy buscados; así cuando conocen tener ese talento, no se aplican a otros oficios”.<sup>69</sup> Pese a ello, no hay dato alguno en el texto de Pereira Salas acerca de la práctica del canto a lo divino propiamente tal.

Otros autores, como María Ester Grebe, Miguel Jordá, Bustamante y Astorga, y Víctor Rondón han atribuido el origen del canto a lo divino a las misiones jesuíticas,<sup>70</sup> idea que es compartida por algunos cantores actuales, como Alfonso Rubio.<sup>71</sup> Sin embargo, los argumentos en tal sentido son demasiado generales. Aunque la catequesis llevada a cabo por dicha congregación incluía la música, se postula que puede haber dado lugar al canto a lo divino; pero no se ha conseguido establecer analogías más precisas que avalen esta hipótesis. De hecho, el propio Rondón admite que los contenidos teológicos e históricos del canto a lo divino no se hallan en las oraciones básicas y el catecismo usados por los antiguos misioneros.<sup>72</sup>

En cambio, hay otro aspecto del canto a lo divino que a mi juicio resulta de mayor relevancia: su combinación del lenguaje tonal con giros melódicos propios de modos antiguos como el mixolidio.<sup>73</sup> María Ester Grebe atribuye esta característica, principalmente, a la influencia de la música para vihuela del siglo XVI, traída a Chile por los soldados y religiosos de la época,<sup>74</sup> así como a la música vocal de la Edad Media (la *Chanson de geste* y las cantigas) y el Renacimiento (los cancioneros españoles). Y aunque admite una posible relación con los “tonos salmódicos gregorianos”, dada por “estrechas similitudes morfológicas”, a falta de documentación histórica considera dicha relación como “menos obvia” y “totalmente hipotética”.<sup>75</sup> Uribe Echevarría, por su parte, afirma que el canto a lo divino “Recuerda vagamente el canto llano de las catedrales, en los oficios de Semana Santa”<sup>76</sup>. En la misma línea, Luis Gastón Soublette señala que “La melodía del verso es casi siempre salmódica, es decir, sin pie rítmico, con todas las características del recitativo”.<sup>77</sup> Por su parte, Manuel Dannemann plantea que “La melodía [del canto a lo divino] tiene un ámbito reducido, con intervalos pequeños, y cuando

<sup>69</sup> Pereira Salas 1962: 48.

<sup>70</sup> Grebe 1967a: 337; Jordá 1973: 10; Bustamante y Astorga 1996: 14, y Rondón 2009: 519-524.

<sup>71</sup> “Los jesuitas llegaron con todas las ganas de enseñar, y nosotros, la escasa cultura que tenemos es la que nos dejaron ellos...”. Citado por Mendoza 2009: 43.

<sup>72</sup> Rondón 2009: 519.

<sup>73</sup> Grebe 1967b: 58.

<sup>74</sup> Grebe 1967a.

<sup>75</sup> Grebe 1967b: 55, 57, 75, 77.

<sup>76</sup> Uribe Echevarría 1962: 34.

<sup>77</sup> Uribe Echevarría 1962: 35.

la rítmica es irregular o libre, *se parece a la del salmódico canto llano*, con el refuerzo de los elementos modales que suelen hacerse presente...”.<sup>78</sup>

Sin ánimo de restar valor al admirable estudio que Grebe realizó para vincular la música de tradición oral de Chile con la música de la Edad Media y el Renacimiento, creo que la tendencia a buscar el origen de las manifestaciones tradicionales en el pasado más remoto posible (en este caso la conquista española)<sup>79</sup> refleja una premisa que durante mucho tiempo prevaleció entre quienes practicaban la etnomusicología: que las prácticas de tradición oral tendían al estatismo, es decir, a transmitirse de manera relativamente estable de generación en generación, de modo que sus características esenciales debían proceder, necesariamente, del tiempo que las había visto nacer. Ciertamente se trataba de una premisa romántica, ya que implicaba que dichas prácticas eran puras, auténticas e incólumes.<sup>80</sup>

Sin embargo, mucho antes de que Grebe publicara sus hallazgos el estudioso alemán Rodolfo Lenz había demostrado, en su estudio pionero respecto de la poesía popular impresa, que las cosas podían suceder de manera muy distinta. Según este autor, durante el primer tiempo de su estadía en Chile se vio sorprendido al encontrar en la obra de Bernardino Guajardo y algunas hojas sueltas “décimas referentes al ciclo épico de las *chansons de geste* francesas de Carlomagno”. Pero más adelante encontró la fuente más probable para dichas décimas: dos ediciones modernas (1890 y 1893) publicadas en Chile de un antiguo libro de caballería referido exactamente a dicho ciclo.<sup>81</sup> En otras palabras, la poesía popular en torno a 1900 sí tenía influencia de la lírica medieval, pero esta era indirecta y muy reciente, mediante la filología de fines del siglo XIX. El hallazgo de Lenz demuestra que algunos de los rasgos que conforman una práctica cultural en el presente podrían haberse introducido en cualquier punto de su historia y también –por qué no– a lo largo de procesos más complejos de varios años o décadas.

Considerando lo anterior, y a diferencia de Grebe, pienso que Soublette y Dannemann aciertan cuando comparan el canto a lo divino con la salmodia, término que designa la práctica de cantar los salmos y otros textos litúrgicos con fórmulas melódicas estandarizadas, aunque flexibles, llamadas “entonaciones”. Por lo general, estas fórmulas agrupan dos versículos y llevan dos cadencias, una intermedia y otra final. El resto lo ejecuta el cantor libremente, sobre una misma nota que se repite cuantas veces sea necesario para declamar el texto. Por tanto, es con este tipo de canto llano que el canto a lo divino se relaciona más directamente.

Los tratados de los siglos XVI a XVIII confirman que la rítmica del canto salmódico estaba regida fundamentalmente por la versificación del texto. Así lo expresa el teórico Pietro Cerone en su conocido tratado *Melopeo y maestro*, de 1613:<sup>82</sup>

<sup>78</sup> Dannemann 1974: 284. Las cursivas son mías.

<sup>79</sup> Dando por establecido que el pasado prehispánico aparecía como una opción menos probable, aunque Grebe no dejara de mencionarla en su discusión (1967b: 11).

<sup>80</sup> Cf. Stobart 2009: 103.

<sup>81</sup> Lenz 1919: 590-591. Lenz afirma que la versión original del texto, en alemán, fue escrita por él en 1894.

<sup>82</sup> Cerone 1613: 414.

“El compás de los salmos no mira hacer todos los puntos iguales, sino va midiendo todas las sílabas breves y largas, según las reglas gramaticales: de forma que tanto tiempo gasta en una longa, como en dos breves, poco más o menos. El que en la Salmódica hubiere de llevar al compás, no solamente ha de ser buen cantor, sino también buen latino: entendiendo esto de Compás igual, y los puntos desiguales. Una vez entran en un compás dos puntos, otra vez tres. En todo y por todo en la Salmódica se debe guardar el acento, especialmente en la demediación de los versos, y en las secuencias...”.

Este tempo libre, subordinado al texto, es también mencionado por otros teóricos de la época, como Juan Bermudo (1555), Vicente Villegas (1604) y Andrés de Monserrate (1614).<sup>83</sup>

Otro rasgo común entre ambos tipos de canto se halla en las cadencias. Como es sabido, las entonaciones del canto a lo divino son bastante libres, pero uno de sus rasgos estables está dado por las cadencias resolutivas descendentes en la cuarta y décima línea estrófica.<sup>84</sup> Si consideramos las entonaciones prescritas por Cerone en 1613,<sup>85</sup> que son las mismas que figuran en el tratado de Nassarre un siglo más tarde,<sup>86</sup> su rasgo más estable se halla en las cadencias resolutivas, que son siempre descendentes. Lo contrario ocurre en los inicios. En su versión más solemne, las entonaciones salmódicas añaden una fórmula melódica inicial que es siempre ascendente y abarca intervalos de tercera, cuarta o quinta, dependiendo del tono,<sup>87</sup> un rasgo que también podemos ver en algunas entonaciones del canto a lo divino, que comienzan con giros ascendentes, aunque los intervalos se amplíen hasta una octava e incluyan a veces *glissandi* intermedios.<sup>88</sup> Si bien la variedad de entonaciones posibles y sus variantes exceden aquellas listadas por Cerone y Nassarre,<sup>89</sup> el hecho de recurrir a estos teóricos está respaldado por el conocimiento que se tenía de ellos en Chile y el virreinato del Perú. El tratado de Cerone se encontraba hacia 1722 en manos de Matías Livisaca, músico de la parroquia de Santa Ana en Cuzco, quien lo legó a Antonio Durán de la Mota, maestro de capilla en Potosí.<sup>90</sup> El tratado de Nassarre, por su parte, figura en un inventario de la biblioteca de los franciscanos de Santiago de Chile realizado en 1799.<sup>91</sup> Incluso uno de sus volúmenes aún se conserva en el convento principal de la orden, con anotaciones que retrotraen su uso por lo menos a 1762.<sup>92</sup>

<sup>83</sup> Robledo 2012: 301-302.

<sup>84</sup> Barros y Dannemann 1960: 35; Grebe 1967b: 52; Dannemann 1974: 283-284; Pinkerton 2007: 87-91.

<sup>85</sup> Cerone 1613: 353-356.

<sup>86</sup> Nassarre 1724: 178-188.

<sup>87</sup> Cerone 1613: 355.

<sup>88</sup> Uribe Echevarría 1962: 34; Mendoza 2009: 11.

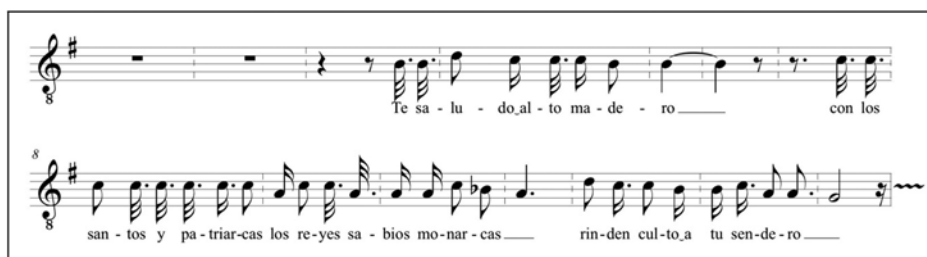
<sup>89</sup> Como lo prueba, entre otros, el libro de Ferretti 1938: 129-346. Agradezco a David Andrés Fernández el haberme facilitado esta fuente.

<sup>90</sup> Baker 2008: 182.

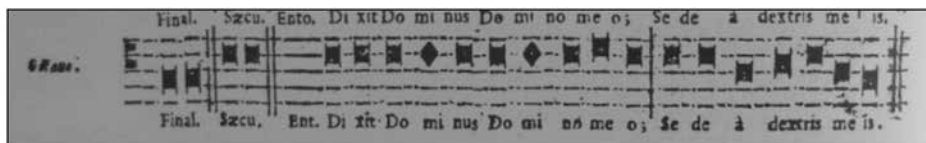
<sup>91</sup> Vera 2005: 29.

<sup>92</sup> Pude consultar este ejemplar el 12 de octubre de 2010 en la biblioteca conventual, gracias al padre Rigoberto Iturriaga, entonces archivero del convento. Se hallaba en una repisa superior que llevaba en lo alto el número 28 y debajo un letrero escrito a mano, con la indicación “Música moderna siglo XVIII”.

Sin perjuicio de que sea posible ampliar la búsqueda a otras entonaciones salmódicas, aquellas transcritas por Cerone y Nassarre son suficientes para revelar analogías incluso más específicas. La entonación del canto a lo divino conocida como “La dentradora” presenta claras semejanzas con la entonación del octavo tono para los días “simples y feriales”, que encontramos en el tratado de Cerone.<sup>93</sup> La versión del cantor Francisco Astorga, en una décima “Por salutación a la cruz” transcrita por Esteban Mendoza,<sup>94</sup> resulta elocuente. A pesar de estar en Sol Mayor, la declamación del texto se realiza predominantemente sobre la nota Do, para concluir con una fórmula cadencial que enfatiza las notas Do, La y Sol (ver ejemplo 1).<sup>95</sup> Análogamente, la entonación transcrita por Cerone comienza con la repetición del Do y concluye con una fórmula cadencial muy similar a la empleada por Astorga (ver ejemplo 2).



Ejemplo 1



Ejemplo 2

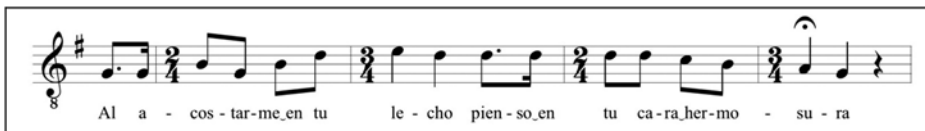
Además, he encontrado otras similitudes, quizás menos claras, pero dignas de señalar. Primero, el inicio de la entonación conocida en el canto a lo divino como “La rosa y romero”, con su arpeggio ascendente y posterior ascenso al sexto

<sup>93</sup> Cerone 1613: 354. De las entonaciones mencionadas por Cerone y Nassarre para diversos tipos de texto, he encontrado relaciones significativas solo con las entonaciones de los salmos, tanto en las “feriales” como en aquellas “para los salmos solennes [sic] y festivos”. Estas corresponden a los “ocho tonos de la salmodia de los introitos y las comuniones”, que Ferretti 1938: 278-280 extrae de la edición vaticana del gradual. Las importantes variantes con relación a las transcripciones de Cerone y Nassarre parecen dar cuenta de modificaciones sufridas por dichas entonaciones entre el siglo XVIII y la primera mitad del siglo XX, cuando el libro de Ferretti fue escrito.

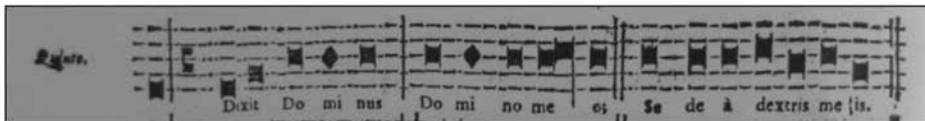
<sup>94</sup> Mendoza 2009: 42-43.

<sup>95</sup> En la transcripción de las entonaciones del canto a lo divino he mantenido los criterios empleados por los autores citados, en cuanto a ritmos y demás aspectos de orden musical. En el caso de las de Bustamante y Astorga, he aplicado el texto –que en su edición figura por separado– a las notas correspondientes.

grado (ver ejemplo 3),<sup>96</sup> resulta muy similar al inicio de la entonación del quinto tono para los salmos solemnes y festivos, transcrita por Cerone (ver ejemplo 4).<sup>97</sup>



Ejemplo 3

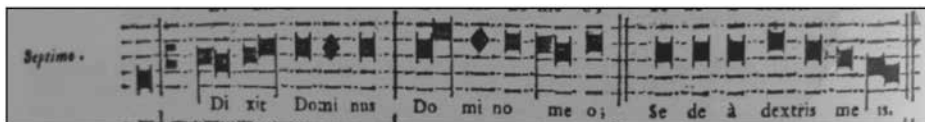


Ejemplo 4

Segundo, la frase inicial de la entonación conocida actualmente como “La huemulina” (ver ejemplo 5)<sup>98</sup> presenta una relativa semejanza con la entonación del séptimo tono para los salmos solemnes y festivos, transcrita por el propio Cerone (ver ejemplo 6).<sup>99</sup> El protagonismo de las notas Do y Fa en la frase inicial, junto al descenso gradual de Mi a La en la parte final son los puntos que se deben destacar.



Ejemplo 5



Ejemplo 6

Finalmente, la entonación conocida como “La tres fulminante” (ver ejemplo 7)<sup>100</sup> se asemeja a la antigua entonación del primer tono para los días solemnes y festivos (ver ejemplo 8).<sup>101</sup> En la primera parte de ambas entonaciones la melodía se mueve en torno al tercer grado, con idas y vueltas a los grados dos y cuatro. Además, la parte final presenta cierta similitud por su insistencia sobre el quinto

<sup>96</sup> Ver la transcripción de Bustamante y Astorga 1996: 39-40.

<sup>97</sup> Cerone 1613: 356.

<sup>98</sup> Bustamante y Astorga 1996: 69.

<sup>99</sup> Cerone 1613: 356.

<sup>100</sup> Bustamante y Astorga 1996: 70-71.

<sup>101</sup> Cerone 1613: 355.

grado del pentacordio, para luego descender hasta el primero. Este posible vínculo podría explicar también la ambigüedad tonal: mientras que la línea vocal de “La tres fulminante” comienza en La Mayor pero termina en Mi Mayor, la entonación salmódica, desde una perspectiva tonal, comienza en Fa Mayor pero termina en Re menor.

Ejemplo 7

Ejemplo 8

Posiblemente un trabajo más detallado podría arrojar coincidencias parecidas en relación con otras entonaciones, pero los casos señalados, especialmente el de “La dentradora”, parecen suficientes para pensar que las entonaciones del canto a lo divino han conservado de las antiguas entonaciones salmódicas algunos de sus rasgos característicos.

Pero ¿es posible relacionar estas semejanzas, derivadas de un análisis formal, con la evidencia histórica conocida? O, dicho de otra forma, ¿es posible plantear que estas semejanzas a nivel formal se relacionan con la supervivencia de prácticas coloniales?

En este punto considero muy interesante un documento que encontré hace años en el Archivo General de Indias, pero hasta ahora no lo había relacionado con el tema de este trabajo. En 1609 el obispo de Santiago, Juan Pérez de Espinoza, envió al rey un informe en el que afirmaba que su catedral tenía necesidad, entre otras cosas,

“de unos órganos, porque los que tiene son muy pequeños y están medio desbaratados e podridos de salitre [sic] y en esta tierra no hay quien los sepa aderezar; y también tiene necesidad de libros de canto, porque en el coro se canta por unos papeles que tiene el sochantre y las más antífonas del año se dicen en tono y no en canto llano porque no hay libro apuntado sino de solamente de [sic] algunas festividades...”<sup>102</sup>

<sup>102</sup> Archivo General de Indias, Chile, vol. 65, sin foliar. Las cursivas son mías.

En otras palabras, el hecho de no contar con libros de coro suficientes obligaba a los cantores de la catedral a ejecutar una gran parte de la música litúrgica por medio de entonaciones salmódicas (“en tono”); y no solo en el caso de los salmos y demás cánticos en los que esto era práctica frecuente, sino también en el caso de otros textos litúrgicos que contaban con melodías específicas en los libros de canto llano. Este uso es confirmado por Cerone, al inicio de la sección dedicada a las entonaciones, cuando afirma que abordará “el tono o modo para cantar las oraciones, profecías, epístolas, evangelios y otras cosas *sin libro puntado...*”; y, más adelante, añade que “para cantar semejantes cosas perfectamente [*sic*], no se requiere tanto el arte musical, cuanto una gracia natural, la cual ha de ser simple y sin afectación”.<sup>103</sup>

Lo interesante es que el canto litúrgico por medio de entonaciones siguió siendo una práctica, si no predominante, al menos muy relevante en la catedral de Santiago durante todo el siglo XVII. Prueba de ello es que en sus constituciones de 1689, promulgadas por el obispo Bernardo Carrasco y publicadas dos años más tarde junto al sínodo diocesano, se ordena lo siguiente<sup>104</sup>:

“Cantáranse siempre las primeras y segundas vísperas, todas las fiestas de Cristo Señor nuestro y su Madre Santísima, las de los Apóstoles y de Ángeles, las de la Santa Rosa, San Saturnino, y la Dedicación y Consagración de esta Iglesia, que fue a diez y nueve de Octubre [*sic*] de ochenta y siete; y porque *este Coro no puede sustentar cantores y Capellanes, ni los tiene, se dirán en tono los Maitines de las festividades referidas, menos las Pascuas de Navidad, y Resurrección, que entonces serán todos cantados...*”.

El documento continúa especificando otras partes del oficio y celebraciones que debían “decirse en tono”, contra la práctica –supuestamente más habitual– de “cantarse”, es decir, de interpretarse en canto llano (o polifonía).

Estas disposiciones fueron recogidas en 1763 por el obispo Manuel Alday, cuando ordenó reimprimir las constituciones de Carrasco y observarlas en todo lo que no contraviniese a las que él mismo había dictado en el sínodo de aquel año.<sup>105</sup>

Más adelante (septiembre de 1788), en el marco de una reforma a la capilla de música de la catedral de Santiago que incrementó sus sueldos y el número de instrumentistas, el cabildo dejó estipulado que el primer sochantre debía enseñar a los cantollanistas a “entonar” himnos, introitos y otras partes de la misa;<sup>106</sup> expresión que sin duda refiere también al canto en tono.

Podemos pues asumir que, en el siglo XVIII, sin perjuicio de existir ya una capilla estable de cantores e instrumentistas en la catedral,<sup>107</sup> el canto en tono seguía teniendo una importancia similar a la que el obispo Carrasco había prescrito a fines del siglo XVII.

<sup>103</sup> Cerone 1613: 365, 396. Las cursivas son mías.

<sup>104</sup> Carrasco 1691: 61v.

<sup>105</sup> Carrasco 1764.

<sup>106</sup> Así como a “salmiar” (cantar o entonar los salmos). Ver Archivo de la Catedral de Santiago, Acuerdos del cabildo, vol. 3, fols. 159-161.

<sup>107</sup> Ver al respecto Vera 2009: 297-301.

En mi opinión, los testimonios anteriores dan buena cuenta de cómo se practicaba el canto litúrgico en la época colonial. En aquellas iglesias en las que no existía un corpus de libros corales o este era muy reducido, más aún si no había una capilla musical propiamente dicha, las entonaciones salmódicas se emplearían con una frecuencia mayor que la habitual.<sup>108</sup> De ser este el caso en la catedral de Santiago, es factible imaginar que constituiría una práctica predominante en muchas iglesias del Chile central, especialmente rurales, ya que dicha catedral constituía la cabeza de todo el obispado en la época colonial.

El lector podrá suponer hacia dónde va mi argumentación. Considerando la presencia de la guitarra en algunas iglesias de Santiago y el Chile central durante los siglos XVII y XVIII, que ha sido documentada en la sección anterior, parece razonable pensar que en muchas de ellas la música litúrgica solía cantarse mediante entonaciones, acompañada por la guitarra de cinco órdenes en sus diversos tamaños y formas, las que posiblemente incluían al guitarrón. Sin embargo, hemos visto en la sección anterior que hacia fines del siglo XVIII la guitarra fue progresivamente vinculada con manifestaciones populares y que esto tendió a alejarla de los sectores de elite, caracterizados en esta época por una creciente intolerancia hacia dichas manifestaciones.<sup>109</sup> Hemos visto también que en el convento franciscano de Santa Rosa de Curimón se instaló un órgano en 1802 para quitar “la indecencia de la guitarrita”, seguramente en alusión a la guitarra de cinco órdenes. Por tanto, es probable que este instrumento y sus variantes fuesen extirpados incluso de las iglesias rurales en torno a 1800 y, de esta forma, la práctica de entonar el canto sagrado con acompañamiento de guitarra o guitarrón quedó confinada a las casas particulares y ceremonias de carácter privado. Todo ello dio origen, al menos en parte, a lo que hoy conocemos como “canto a lo divino”.

Esto me lleva de vuelta a la variedad tímbrica del guitarrón, dada por los distintos tamaños de sus órdenes, cuerdas de diversos materiales y la inclusión de octavas y dobles octavas. Mientras que Pérez de Arce atribuye esta cualidad a las culturas prehispánicas del valle central, la misma variedad tímbrica existe en otro instrumento, europeo y occidental, que era bien conocido en el Chile colonial; solo que no se trata de un instrumento de cuerda, sino de teclado: me refiero al órgano. En él era posible obtener octavas y dobles octavas con solo pulsar una tecla, además de numerosos efectos adicionales. Por ejemplo, en 1611 se construyeron para la catedral de Santiago y el convento de San Agustín órganos que tenían, entre otros, registros agudísimos como el de “churumbela” y otros con carácter festivo como el de “pajaritos”.<sup>110</sup>

<sup>108</sup> Además, el canto en tono era empleado por ciertas órdenes religiosas porque estaba asociado con una mayor devoción y austeridad; ver Baade 2002: 38. Quizás por esta razón un documento de 1690 ordena que los franciscanos recoletos de Santiago “no canten dentro, o fuera de su convento, si no es en el tono del instituto recoleto...”; ver Archivo Franciscano de Santiago, Actas del definitorio, vol. 1 (1662-1692), fol. 254.

<sup>109</sup> Araya 1999: 37, cita otra muestra de ello: un bando de 1766 ordena que sean expulsados de la villa de Copiapó “los que cantasen pallas y palabras sucias”.

<sup>110</sup> Alruiz y Fahrenkrog 2008: 54.



Como es sabido, el órgano era un instrumento fundamental en la iglesia católica y el Chile colonial no era la excepción. Prueba de ello es que en el acta de erección de la catedral de Santiago el único oficio musical que se declara, aparte del chantre, es el de organista,<sup>111</sup> a quien correspondía acompañar tanto el canto llano como la polifonía. Por tanto, en iglesias más pequeñas, como la de Huaquén, que solo contaba con una guitarra como instrumento acompañante, el guitarrista debió de constituirse en una suerte de organista, que debía asistir de forma regular a las ceremonias eclesíásticas.

Sin embargo, también es sabido que el órgano era un instrumento que requería de una mantención permanente y las iglesias chilenas no siempre estaban en condiciones de proporcionarla. Durante el siglo XVII, los organeros documentados en Santiago eran extranjeros que residieron allí de forma temporal,<sup>112</sup> lo que explica que, en el documento citado de 1609, el obispo afirmara que los dos órganos de la catedral se hallaban en muy mal estado porque no había quién los pudiese reparar. Incluso, es posible que esta misma razón fuese la que llevó a los mercedarios a enviar transitoriamente a Lima el “órgano pequeño” que tenían en 1683.<sup>113</sup> Así, cuando su instrumento se hallaba en mal estado, el organista debía proseguir con su labor y por lo general lo hacía interpretando otro instrumento de teclado cuya sonoridad es sorprendentemente parecida a la del guitarrón: el clave o clavecín.<sup>114</sup> Su uso en las iglesias santiaguinas ha sido documentado desde 1595,<sup>115</sup> y aún seguía usándose regularmente en el siglo XVIII, cuando la presencia de organeros de nivel parece haber aumentado significativamente en la ciudad.<sup>116</sup> A modo de ejemplo, la catedral de Santiago compró un clave en 1781;<sup>117</sup> el mismo año los agustinos hicieron reparar el que tenían;<sup>118</sup> y a fines de dicho siglo los franciscanos poseían un órgano y un clave, entre otros instrumentos.<sup>119</sup> Por ello, la semejanza en cuanto al timbre puede no ser casual. Posiblemente, la adición

<sup>111</sup> He consultado la copia tardía conservada en el Archivo Histórico del Arzobispado de Santiago, Gobierno, vol. 7, fol. 9v y siguientes.

<sup>112</sup> Me refiero a Baltazar Fernández de los Reyes y Juan Damasceno. Sobre el primero, activo a comienzos del siglo XVII, ver Vera 2004c: 116-117. Sobre el segundo, activo a fines de dicho siglo, ver Alruiz y Fahrenkrog 2008: 50.

<sup>113</sup> Vera 2004b: 371.

<sup>114</sup> Invito a quien no esté familiarizado con la sonoridad de ambos instrumentos a compararlas en Youtube. Para el guitarrón, recomiendo el video de Francisco Astorga disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=OwhhGE0aNX8> (consultado el 19 de mayo de 2015).

<sup>115</sup> Vera 2004c: 111-112.

<sup>116</sup> El organero jesuita Jorge Kranzer vivió en Santiago durante varios años; ver Pereira Salas 1965: 93. También lo hizo durante décadas el organero mercedario Francisco Marieluz, originario de Lima; ver Vera 2011: 178. A fines del siglo XVIII consta la presencia en la ciudad de otro organero llamado Juan de Dios León, de quien no tenemos más datos; ver Vera 2004b: 381. Adicionalmente, el maestro de capilla de la catedral, Francisco Silva, tenía conocimientos de organería, como lo demuestran los 150 pesos que se le pagaron en 1780 por la “compostura del órgano”; ver Archivo de la Catedral de Santiago, Libro general de cuentas, años 1779 y siguientes, 22v.

<sup>117</sup> Archivo de la Catedral de Santiago, Libro general de cuentas, años 1779 y siguientes, fol. 39.

<sup>118</sup> Archivo Agustino de Santiago, “Libro de gastos que hizo y comenzó el M. R. P. Maestro Procurador fr. Pedro Gamboa, desde el día 22 de septiembre de 1780”, fol. 31.

<sup>119</sup> Vera 2004c: 115.

de cuerdas metálicas o “de alambre” al guitarrón tuvo como objetivo asemejarlo al instrumento que, junto al órgano, debía acompañar regularmente la música sacra.

Finalmente, otro instrumento importante en las iglesias coloniales era el arpa. En 1781 las cuentas de los agustinos de Santiago registran pagos a un arpista;<sup>120</sup> en 1783 se reparó un arpa perteneciente a los mercedarios;<sup>121</sup> el convento agustino de Quillota tenía en 1784 “un arpa para tocar en la iglesia”,<sup>122</sup> y en 1785 las cuentas del convento de La Merced de San Felipe mencionan a un arpista, así como gastos realizados en encordar el arpa.<sup>123</sup> Así, y aunque la sonoridad en este caso sea quizás menos similar, el incremento del número de cuerdas del guitarrón podría relacionarse con dicho instrumento.

Considerando todo lo anterior, mi hipótesis es que el guitarrón chileno constituye una variante local de la guitarra de cinco órdenes, destinada a incorporar en ella algunas de las características de los instrumentos eclesiásticos por excelencia en la época, especialmente el órgano y el clave, con los cuales comparte la amplitud y variedad de registros, las octavas y dobles octavas y, en general, la variedad tímbrica ya observada. Inclusive, registros agudos del órgano como el de pajaritos podrían relacionarse con el uso de los “diablitos” laterales ya mencionados. Esta variante debió de gestarse en el Chile colonial, muy posiblemente en Santiago, debido a las once “guitarras grandes” encontradas en inventarios del siglo XVIII y el grado de dispersión del instrumento, si bien, con la evidencia actual, tampoco puede descartarse que fuese en las zonas rurales del valle central.

La procedencia eclesiástica del guitarrón se ve apoyada además por dos rasgos de la práctica actual de ejecución. Primero, los rasgueos prácticamente se omiten, a pesar de que sus intérpretes conocen la amplia gama de rasgueos de la guitarra campesina.<sup>124</sup> Esto podría deberse a que, como hemos visto en la sección anterior, durante los siglos XVII y XVIII los rasgueos estridentes eran vinculados con un modo popular de ejecución, mientras que el estilo punteado y los rasgueos más delicados (ejecutados solo con algunos dedos de la mano derecha) representaban los valores de la cultura oficial, lo que pudo hacer que fuesen considerados más idóneos para acompañar la música litúrgica. Segundo, la ejecución del guitarrón es predominantemente masculina,<sup>125</sup> hecho que podría relacionarse con el papel limitado que la mujer tenía como intérprete musical en las iglesias, como muestran diversos documentos emitidos por la autoridad eclesiástica de Santiago en el siglo XIX.<sup>126</sup> Finalmente, otra característica del canto a lo divino que podría indicar una procedencia eclesiástica, es el respeto que muestran los cantores a

<sup>120</sup> Archivo Agustino de Santiago, “Libro de gastos...”, fol. 23.

<sup>121</sup> Vera 2004b: 374.

<sup>122</sup> Archivo Agustino de Santiago, “Visita y reforma de esta provincia de Chile”, año 1784, fol. 38.

<sup>123</sup> Archivo Mercedario de Santiago, Libro de gastos del “Convento formado en la villa de Aconcagua”, años 1784-1803, fols. 1-23.

<sup>124</sup> Pérez de Arce 2007: 29.

<sup>125</sup> Lenz 1919: 521; Pérez de Arce 2007: 36-37; y Pinkerton 2007: 205-206.

<sup>126</sup> El canto femenino en la iglesia es severamente restringido en el edicto emitido por el arzobispo Valdivieso en 1873 y en la “Pastoral colectiva sobre la música i canto”, de 1885; ver Vera y Cabrera 2011: 770-771. Cf. Salinas 2000: 48-49, 55, 57.

los textos tradicionales. Por lo general, en las vigiliyas y otros rituales se espera que un cantor nuevo se dedique inicialmente a escuchar y aprender de los cantores más experimentados. Una vez que se le permite cantar, se espera que recurra a textos aprendidos de sus maestros, antes que a improvisar textos propios respecto del fundamento o tema en cuestión, como podría ocurrir en el marco del canto a lo humano;<sup>127</sup> costumbres que podrían relacionarse con el respeto a los textos oficiales que debía observarse en las iglesias durante la celebración del culto.

## CONCLUSIONES

Son varias las conclusiones que podemos extraer de estas páginas, así como nuevas preguntas que pueden alimentar futuras investigaciones.

Primero, resulta claro que la guitarra y los instrumentos afines a ella fueron profusamente empleados en el Chile colonial, pues si bien la documentación analizada procede del fondo Escribanos de Santiago, documentos complementarios muestran su uso en otras ciudades y pueblos. Durante el siglo XVII parece haber sido un instrumento transversal a los diferentes sectores sociales e instituciones. No obstante, en el siglo XVIII la elite parece haberse distanciado progresivamente de ella, especialmente tratándose de la guitarra “barroca” o de cinco órdenes. Esto queda de manifiesto en las instituciones religiosas, ya que en el siglo XVII la guitarra figura en los conventos santiaguinos, pero en el siglo XVIII la encontramos más bien en iglesias de otras ciudades y pueblos. Así, en 1802 la “guitarrita” –término que posiblemente aluda a la guitarra de cinco órdenes– sería desterrada del convento franciscano de Santa Rosa de Curimón por considerarse “indecente”.

Segundo, y como ya han afirmado otros autores, el guitarrón puede considerarse una variante local de la guitarra barroca. Al igual que ella, es un instrumento de cinco órdenes, aunque lleve añadidos los “diablitos”. Además, tanto la terminología empleada tradicionalmente por los guitarroneros (“bordones”, “alambre”, etc.) como algunas técnicas de ejecución (apoyo del meñique sobre o cerca del puente; uso de los dedos pulgar, índice y medio de la mano derecha) sugieren una raigambre colonial. Incluso, es posible que algunas de las “guitarras grandes” encontradas en Santiago durante el siglo XVIII correspondan a este instrumento, aunque lo escueto de las descripciones haga imposible saberlo a ciencia cierta.

Tercero, el canto a lo divino, una de las manifestaciones más propias de dicho instrumento, presenta semejanzas musicales con las entonaciones salmódicas de los siglos XVII y XVIII. “La dentradora”, por ejemplo, se asemeja a la antigua entonación del octavo tono y otras entonaciones muestran similitudes quizás menos marcadas, pero significativas. Al mismo tiempo, la evidencia documental sugiere que la guitarra como instrumento y las entonaciones salmódicas como tipo de canto predominaban en las iglesias coloniales. De modo que, muy posiblemente, el canto a lo divino deriva de la práctica común de “entonar” los diversos textos

<sup>127</sup> Entrevista a Francisco Astorga, realizada el 5 de enero de 2015 en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE), de Santiago.

litúrgicos con acompañamiento de guitarra o guitarrón, una práctica que, en torno a 1800, si no antes, comenzó a ser erradicada de los templos a medida que la elite se volvía menos tolerante con el instrumento, para quedar finalmente recluida a las casas particulares y ceremonias privadas.

Cuarto, en caso de ser cierta la hipótesis anterior, la variedad tímbrica del guitarrón no provendría tanto de la música de los pueblos indígenas del Chile central, como ha propuesto Pérez de Arce, sino más bien de la necesidad de reemplazar a los instrumentos usados con mayor frecuencia para acompañar el canto en la iglesia, especialmente el órgano y el clave, ambos a cargo del organista (principal instrumentista en el ámbito eclesiástico). Así, la antigua guitarra de cinco órdenes habría incorporado algunas de las características de dichos instrumentos, como, por ejemplo, el incremento de su sonoridad, la variedad de registros, el empleo de octavas y dobles octavas en un mismo orden y –en el caso del clave– las cuerdas metálicas o de “alambre”.

Esto último, empero, no implica afirmar que el instrumento tiene una rai-gambre exclusivamente española o europea. Por el contrario, de ser cierta esta hipótesis, el guitarrón constituiría una refinada e ingeniosa variante de la guitarra de cinco órdenes que incorpora propiedades de otros instrumentos muy distintos a ella. Pero dicha variante sería local, no española ni europea, por ello el instrumento denotaría un mestizaje o sincretismo, en el sentido de combinar las características típicas de la guitarra barroca con las innovaciones de los constructores chilenos –esto, sin descartar los rasgos mestizos o sincréticos que pudieran hallarse en las ornamentaciones de su caja de resonancia o en su uso ritual, entre otros aspectos–.

En el mismo sentido, mi propuesta de reconstrucción histórica no implica cerrar la puerta a la identidad múltiple que el instrumento ha llegado a adquirir en nuestros días, a ese “espacio simbólico abierto” del que habla Pinkerton en su tesis.<sup>128</sup> Esto se relaciona con el concepto de *origen*, que ha constituido un foco de interés para este trabajo. Es verdad que el término ha pasado en las últimas décadas de ser un tópico central a uno muy poco explorado por la historiografía de la música, pero esto se debe no al concepto en sí mismo, sino a los postulados esencialistas a los que con frecuencia dio lugar. Así, y como afirma Leo Treitler, no se trata de que el origen no constituya un objeto de interés para la musicología actual; la diferencia es que ahora no representa la cualidad esencial de una práctica u objeto determinado.<sup>129</sup> En consecuencia, el plantear que el guitarrón y el canto a lo divino se originaron, en algunos de sus aspectos, en el marco de la música litúrgica de las iglesias coloniales, de ningún modo significa que dicho contexto y función sean los únicos válidos, por encima de otros que se han dado posteriormente.

Más allá del tema específico tratado aquí, los resultados permiten plantear algunas propuestas que pudieran resultar útiles para otros trabajos. Hemos visto

<sup>128</sup> Pinkerton 2007: viii, 11.

<sup>129</sup> Treitler 1989: 168.

que la entonación conocida como “La dentradora” y otras del canto a lo divino actual parecen conservar de las antiguas entonaciones salmódicas solo algunos de sus giros melódicos característicos. A mi juicio, esto sugiere que, con frecuencia, lo que se conserva en la tradición oral no es la estructura musical intrínseca, como podría pensarse desde un punto de vista *schenkeriano*, sino tan solo algunos “gestos” que, según la terminología acuñada por Robert Hatten, se hallan “marcados” en las músicas que han influido en dicha tradición.<sup>130</sup>

Otro punto tiene que ver con la escritura y la oralidad. Por un lado, el canto a lo divino podría considerarse como una práctica de tradición oral. Sin embargo, sus textos son en parte de tradición escrita, ya que los “fundamentos” proceden de la *Biblia*; además, hay indicios de que a comienzos del siglo XX algunos cantores de las zonas rurales adquirieron los versos editados en la llamada *Lira popular*, para luego incorporarlas a su acervo.<sup>131</sup> Por otro lado, podríamos pensar en las entonaciones salmódicas como una práctica de tradición escrita, por cuanto figuran virtualmente inalteradas en los tratados de los siglos XVI a XVIII. Sin embargo, hemos visto que Cerone concebía su uso para cantar “sin libro puntado” y otro teórico, Nassarre, afirmaba haberse sentido obligado a transcribirlas porque “ordinariamente se introducen abusos en *lo que nunca se ve escrito...*”;<sup>132</sup> es decir, la práctica diaria incorporaba alteraciones que no quedaban reflejadas en los libros. Este importante componente de oralidad se ve confirmado por otro rasgo que, según han demostrado los etnomusicólogos, caracteriza a algunas músicas de tradición oral, especialmente cuando cumplen una función ritual: el hecho de que diferenciaciones sonoras que parecen muy pequeñas para alguien ajeno a la cultura que las produce, pueden constituirse en rasgos marcadamente distintivos o identitarios.<sup>133</sup> Esta misma característica se aprecia en las antiguas entonaciones, como lo demuestra el modo de entonar la invocación inicial de los maitines en las catedrales y en los conventos de religiosos, según el tratado de Nassarre. Las diferencias (ver ejemplo 9) podrán parecer mínimas para nosotros, pero eran suficientes en la época para distinguir a las órdenes religiosas del clero secular.<sup>134</sup>

<sup>130</sup> Cf. Hatten 2004: 1-18.

<sup>131</sup> Mendoza 2009: 45. El testimonio citado es del cantor Alfonso Rubio.


<sup>132</sup> Nassarre 1724: 180.

<sup>133</sup> Xavier Bellenger, por ejemplo, señala en el prólogo de su libro acerca de la música andina que uno de los aspectos que más le llamó la atención al inicio de sus investigaciones era la tendencia de los músicos locales a interpretar secuencias de músicas prácticamente idénticas. Al ser preguntados por la diferencia entre una música y la precedente, los músicos de Totorani respondían “es lo mismo pero es otra”. Posteriormente, Bellenger concluyó que esto se debía a que “cada pieza musical sobreentiende implícitamente al conjunto de la secuencia y, recíprocamente, la secuencia engloba al conjunto de estas mismas piezas”; además, cada secuencia está vinculada a un ritual específico, actuando estas diferencias melódicas y rítmicas (sutiles para nosotros) como marcadores de los diferentes momentos del ritual; ver Bellenger 2007: 37, 42-43, 64, 71.

<sup>134</sup> Nassarre 1724: 179.

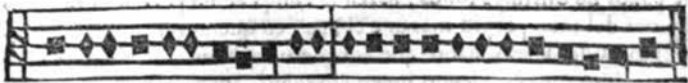
*Lib. II. Cap. XVII. En q̄ se trata del canto de las Antiph. 2<sup>a</sup> c. 179*

**Religiones.** El estilo que tienen las Cathedrales de entonarlo es todo por la cuerda del *fa* de *ce* *sol* *fa* *ut*, hasta la penultima sílaba, que baxa al *mi*, donde se detiene tiempo doblado, y buelve al *fa*, con la ultima sílaba, respondiendole el Coro del mismo modo, como se puede ver en esta apuntacion.



Domine labia mea aperies: & os meum annuntiabit laudem tuam.

El otro modo, que es el que se estila en las Religiones de ordinario, se entona baxando al *mi*, tres sílabas antes, de donde passa al *re*, y bolvicado con la penultima sílaba al *mi*, concluye con la ultima en el *fa*, respondiendole el Coro del mismo modo, y es como se sigue.



Domine labia mea aperies: & os meum annuntiabit laudem tuam.

Ejemplo 9

Así, el caso del guitarrón y el canto a lo divino parece confirmar algo que ya habían apuntado otros autores:<sup>135</sup> que las tradiciones musicales raramente son puramente orales o escritas; más bien confluyen en ellas la escritura y la oralidad en diversos grados. Esta constatación explica y a la vez justifica que en este trabajo se hayan puesto a dialogar la evidencia histórica pasada y las prácticas tradicionales presentes, en un intento por establecer vínculos concretos entre ambas.

Finalmente, si bien la hipótesis presentada aquí podría ayudar a comprender algunas de las características actuales del guitarrón y la práctica del canto a lo divino, no las explica todas (ni ha sido este su propósito). Primero, porque la evidencia reunida, si bien es significativa, resulta todavía insuficiente para ir más allá de un nivel hipotético; y segundo porque, aunque estuviésemos en lo cierto, siguen siendo muchos los aspectos no aclarados. ¿De dónde proviene la predominancia de la décima como forma poética?; ¿en qué medida el castellano estuvo presente en los textos que se entonaban en las iglesias coloniales?; ¿cómo puede comprenderse la abrumadora predominancia del modo mayor en las entonaciones del canto a lo divino, cuando, desde un punto de vista actual, es el modo menor el que predomina en las entonaciones salmódicas del período colonial? Y a pesar de que la evidencia pareciera inclinarse en ese sentido, ¿se originó efectivamente el guitarrón en Santiago, para ser posteriormente llevado a las iglesias de los pueblos y haciendas, o lo hizo en el ámbito rural? Estas y otras preguntas han quedado

<sup>135</sup> Como por ejemplo Kerman 1983: 107-125.

abiertas en este trabajo, a la espera de que puedan servir de aliciente para futuros estudios respecto de este y otros temas relacionados.

TABLA 1  
GUITARRAS E INSTRUMENTOS AFINES EN MANOS DE PARTICULARES,  
LOCALIZADOS EN EL FONDO ESCRIBANOS DE SANTIAGO<sup>136</sup>.

Las referencias se ordenan en forma alfabética, de acuerdo con el nombre de los instrumentos, además de cronológica en caso de existir más de una referencia por instrumento.

Instrumento (y cantidad si hay más de uno)	Año	Propietario(s)	Fuente en Archivo Nacional Histórico, Fondo Escribanos de Santiago	Observaciones
Bandola	1791	Puente, Celedonio de la	Vol. 854, fol. 182	
Bandurria	1791	Núñez, Eugenio	Vol. 854, fol. 25	Tenía además dos guitarras de seis órdenes (ver <i>infra</i> ). Tras la almoneda o remate la adquirió don Manuel de Quevedo.
Cítara	1642	Griego, Juan	Vol. 170, fol. 235 y vol. 190, fol. 305	El original dice "sitora".
Discante	1600	Alvarado, Catalina de	Vol. 26, fol. 120v	Citado por Pinto 2009.
Discante (2)	1620	Balcázar, Garcilaso de	Vol. 80, fol. 275v	En su testamento los dejó al convento de monjas agustinas. Uno de ellos era un discante "pequeñito o menor". Tenía además una vihuela (ver <i>infra</i> ).
Discante (5)	1635	Pinto de Escobar, Blas	Vol. 100, fol. 363v	Los discantes eran "de Lima" y estaban en su tienda, seguramente para ser vendidos.
Discante grande	1665	Mejía de Guevara, Josefa	Vol. 309, fol. 105	
Guitarra	1657	Machado, Andrés	Vol. 240, fol. 474	La guitarra era "hecha en Lima". El propietario era "indio cuzco", de profesión zapatero y tenía además un "ravelito" y una "corneta de tocar en las iglesias".
Guitarra	1680	Pérez de Riobo, Domingo	Vol. 351, fol. 617v	Tenía también "bordones de arpa".

<sup>136</sup> Con la excepción de la referencia a Guitarra, 1805, que corresponde al Fondo Notarios de Santiago.

<b>Instrumento (y cantidad si hay más de uno)</b>	<b>Año</b>	<b>Propietario(s)</b>	<b>Fuente en Archivo Nacional Histórico, Fondo Escribanos de Santiago</b>	<b>Observaciones</b>
Guitarra	1691	Velasco, Josefa; Lepe, Joseph de	Vol. 375, fol. 61v	Tenía también una vihuela y un arpa.
Guitarra	1698; 1699	Vergara, Francisca de	Vol. 428, fol. 89 y vol. 387, fol. 466, respectivamente	
Guitarra	1711	Márquez, María	Vol. 470, fol. 236v	Tenía además un arpa.
Guitarra	1712	Añasco, Francisca de	Vol. 953, fol. 299v	La guitarra era de ébano. Había además un arpa sin cuerdas.
Guitarra	1714	San Paul, Francisco Antonio de	Vol. 505, fol. 298	Tenía además un violín.
Guitarra	1717	Solís, María Josefa; Cañedo, Diego <sup>137</sup>	Vol. 509, fol. 22	Tenía además un arpa.
Guitarra	1718	Maldonado, María Antonia; Ruiz de Gamboa, Francisco	Vol. 510, fol. 55	
Guitarra	1720	Ojeda, María de; Fernando de los Reyes	Vol. 513, fol. 13v	Tenía además un arpa.
Guitarra	1731	Fontecilla y Villela, Juana; Araus, Juan Antonio	Vol. 630, fol. 112	
Guitarra	1734; 1735	Cerda, Juan de Dios de la	Vol. 537, fol. 226v; y vol. 538, fol. 208v	Tenía también un arpa. El segundo documento corresponde a la partición, fecha en 9 de marzo de 1735. La guitarra fue adjudicada ahí a María de la Cerda, una de sus hijas.
Guitarra	1741	Meneses, María Josefa de	Vol. 653, fol. 31v	Era un instrumento lujoso, pues se describe como “una guitarra de madera negra embutida en marfil con una cinta de tela azul con su caja de tabla de Alerce con llave”.
Guitarra	1745	Leiva, Pablo	Vol. 637, fol. 296	
Guitarra	1756	Timón, Rosa; Frías y Ríos, Joseph	Vol. 735, fol. 248	
Guitarra	1774	Hurtado, Ignacio	Vol. 719, fol. 404 y vol. 883, fols. 51v y 178	Tenía además un arpa, “algo vieja, rompida [ <i>sic</i> ] por debajo”.

<sup>137</sup> En el caso de las dotes, indico el nombre tanto de la mujer como del marido, por tratarse de bienes que eran aportados por la familia de la cónyuge al matrimonio en su conjunto.



<b>Instrumento (y cantidad si hay más de uno)</b>	<b>Año</b>	<b>Propietario(s)</b>	<b>Fuente en Archivo Nacional Histórico, Fondo Escribanos de Santiago</b>	<b>Observaciones</b>
Guitarra	1805	Rodríguez, Juan	Fondo Notarios de Santiago, vol. 4, fol. 305v	
Guitarra (2)	1703	Ugarte, Juan de	Fondo Escribanos de Santiago, Vol. 440, fol. 299	El propietario era "comisario general". Tenía además "un arpa grande".
Guitarra (2)	1712	Aulestia, Josepha Leonarda de; Román de Aulestia, Joseph Toribio	Vol. 503, fol. 48	
Guitarra (2)	1713	Varas, Gaspar	Vol. 504, fol. 264	Una de las guitarras estaba "quebrada".
Guitarra (2)	1748	Brazena, Bernardo de la	Vol. 599, fol. 12v	
Guitarra (2)	1777	Bezanilla, Manuel de	Vol. 820, fol. 335v	
Guitarra de China	1718	Rojas, Mariana de; Pérez de Valenzuela, Lorenzo	Vol. 610, fol. 4v	
Guitarra de China colorada	1723; 1726	Solar, María Josefa del	Vol. 522, fol. 237 y vol. 643, fol. 55	
Guitarra de seis órdenes (2)	1791	Núñez, Eugenio	Vol. 854, fol. 25	Una de las guitarras era "de madera de pino la una enbutida [ <i>sic</i> ] en concha de perla". Tenía además una bandurria (ver <i>supra</i> ). En el remate o "almoneda" de estos bienes, una de las guitarras (la más cara, en 9 pesos) se designa como "vihuela". Ambas fueron adquiridas por don Manuel de Quevedo.
Guitarra grande	1701	Díaz de Herrera, Josefa; Bara, Andrés de	Vol. 387, fol. 402	Tenía también un arpa.
Guitarra grande	1711	Jofré, Manuela; Vargas, Pedro	Vol. 580, fol. 91v	
Guitarra grande	1715	Alvarado, Beatriz de; Marful, Joseph	Vol. 507, fol. 307v	
Guitarra grande	1715	Quevedo, Ana de	Vol. 584, fol. 96v	

<b>Instrumento (y cantidad si hay más de uno)</b>	<b>Año</b>	<b>Propietario(s)</b>	<b>Fuente en Archivo Nacional Histórico, Fondo Escribanos de Santiago</b>	<b>Observaciones</b>
Guitarra grande	1751	Salinas y Vera, Rosa; Quezada, Fermín de	Vol. 690, fol. 224v	La guitarra era “de Lima”. Había además dos “arpas nuevas”.
Guitarra grande	1752	Loaisa, Bartolina; Orórtegui, Ventura de	Vol. 600, fol. 198v	Había además un “arpa nueva con dos llaves la una de plata y la otra de hierro”.
Guitarra grande	1763	Regoy, Ambrosio	Vol. 772, fol. 14v	
Guitarra grande	1775	Ugarte, Joseph Baltasar de	Vol. 784, fol. 166	Un sujeto llamado “Joseph de Ugarte” tenía un clave en 1772 (vol. 715, fol. 194). Pudo ser él mismo, o quizás su hermano Joseph Antonio.
Guitarra grande	1793	Flores, Gaspar	Vol. 856, fol. 195	
Guitarra grande (2)	1723	Eyzaguirre, Francisco de	Vol. 519, fol. 49v	
Guitarra mediana	1676	Carreto, Mariana; Vargas, Bernabé de	Vol. 322, fol. 14	Había además un arpa.
Guitarra pequeña	1658	Carrasco, Bartolomé	Vol. 145, fol. 211	La expresión “guitarra pequeña” probablemente equivale a un discante.
Vihuela	1587	Bermúdez, Jerónimo	Vol. 3, fol. 396v	Al parecer el instrumento se hallaba empeñado en manos del mulato Antón de Guzmán. También lo cita De Ramón 2006: 72.
Vihuela	1605	Saucedo, Francisco de	Vol. 35bis, fol. 159	El instrumento se hallaba empeñado en manos del padre Joan Cano de Araya.
Vihuela	1620	Balcázar, Garcilaso de	Vol. 80, fol. 275v	Tenía además dos discantes (ver <i>supra</i> ).
Vihuela	1665	Oses, Juana de	Vol. 264, fol. 28	Luego de morir la propietaria, se vendió “al tesorero don Francisco Ramírez”.
Vihuela	1679	Millán, Francisco	Vol. 350, fol. 189	
Vihuela	1691	Velasco, Josefa; Lepe, Joseph de	Vol. 375, fol. 61v	Tenía también una guitarra y un arpa.
Vihuela	1698	Ovalle y Zapata, Isabel; Rojas, Joseph de	Vol. 383, fol. 1v	Tenía también un arpa.
Vihuela	1700	Maldonado, Pedro	Vol. 386, fol. 203	

Instrumento (y cantidad si hay más de uno)	Año	Propietario(s)	Fuente en Archivo Nacional Histórico, Fondo Escribanos de Santiago	Observaciones
Vihuela	1702	Quiroz, Francisco Bernardo	Vol. 438, fol. 30v	
Vihuela	1710	Bracamonte, María Eugenia; Campo Lantadilla, Bartolomé del	Vol. 953, fol. 104.	
Vihuela	1723	Santana, Joseph	Vol. 625, fol. 155	
Vihuela	1731	Ríos, María Josefa de los	Vol. 495, fol. 183v	La vihuela era "de jacarandá".
Vihuela	1768	Errázuriz, Francisco Javier	Vol. 777, fol. 76	Tenía además un clave y dos violines. La vihuela tenía "embutidos de concha de perla" pero estaba "maltratada". También menciona estos instrumentos Pereira Salas 1941: 42, citando un artículo de Fernando Márquez de la Plata, que no he podido consultar.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALRUIZ, CONSTANZA Y LAURA FAHRENKROG  
2008 "Construcción de instrumentos musicales en el Virreinato del Perú: vínculos y proyecciones con Santiago de Chile". *Resonancias*, N° 22 (mayo), pp. 43-62.
- ARAYA, ALEJANDRA  
1999 *Ociosos, vagabundos y malentretidos en el Chile colonial*. Santiago de Chile: DIBAM [Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos], Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.
- BAADE, COLLEEN RUTH  
2002 *Music and Music-Making in Female Monasteries in Seventeenth-Century Castile (Spain)*. Tesis para la obtención del grado de Doctor. Durham, Estados Unidos: Duke University. Profesor guía: Peter Williams.
- BAKER, GEOFFREY  
2008 *Imposing Harmony. Music and Society in Colonial Cuzco*. Durham y Londres: Duke University Press.
- BARROS, JOSÉ D'ASSUNÇÃO  
2008 *El campo de la historia: especialidades y abordajes*. Santiago de Chile: Universidad Católica Silva Henríquez.
- BARROS, RAQUEL Y MANUEL DANNEMANN  
1960 "El guitarrón en el Departamento de Puente Alto", *Revista Musical Chilena*, XIV/74 (noviembre-diciembre), pp. 7-45.

## BELLENGER, XAVIER

2007 *El espacio musical andino. Modo ritualizado de producción musical en la isla de Taquile y en la región del lago Titicaca*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos.

## BUSTAMANTE, JUAN Y FRANCISCO ASTORGA

1996 *Renacer del guitarrón chileno*. Rancagua: AGENPOCH [Asociación Gremial Nacional de Trabajadores de la Poesía Popular, Poetas y Payadores de Chile] y FONDART [Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes].

## CARRASCO, FR. BERNARDO

1691 “Reglas, consuetas, e instituciones consuetudinales de la Iglesia Cathedral de Santiago de Chile, celebradas en 20. de Diciembre año de 1689”, en Fr. Bernardo Carrasco. *Synodo Diocesana* [1688]. Lima: Imprenta de Joseph de Contreras y Alvarado, fols. 56-71.

1764 *Synodo Diocesana* [1688]. Lima: Imprenta Real.

## CERONE, PIETRO

1613 *El Mellopeo y Maestro*. Nápoles: Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci. Corona, Antonio

1995 “The Popular Music From Veracruz and the Survival of Instrumental Practices of the Spanish Baroque”, *Ars Musica Denver*, VII/2 (primavera), pp. 39-68.

## COVARRUBIAS OROZCO, SEBASTIÁN DE

1979 *Tesoro de la lengua castellana o española* [1611]. Madrid: Ediciones Turner.

## DANNEMANN R., MANUEL

1974 “Estudios sobre música folklórica chilena”, *Aisthesis*, N° 8, pp. 269-305.

## DE RAMÓN, EMMA

2006 “Artífices negros, mulatos y pardos en Santiago de Chile”, *Cuadernos de Historia*, N° 25 (marzo), pp. 59-82.

## DÍAZ MEZA, AURELIO

1975 *Leyendas y episodios chilenos*. Volumen 2. *En plena Colonia*. Santiago: Nascimento.

## DOMÍNGUEZ, RAMÓN JOAQUÍN

1853 *Diccionario Nacional o Gran Diccionario Clásico de la Lengua Española (1846-47)*. Madrid-París: Establecimiento de Mellado.

## FAHRENKROG, LAURA

2011 “Aproximación a las prácticas musicales populares durante la Colonia (Santiago de Chile, s. XVIII)”, *Neuma*, IV/2, pp. 66-90.

2012 *Prácticas musicales populares urbanas durante la Colonia (Santiago de Chile, 1750-1810)*. Tesis para la obtención del grado de Master en Música Hispana. Salamanca: Universidad de Salamanca. Profesor guía: José Máximo Leza.

## FERRETTI, PAOLO

1938 *Esthétique Grégorienne ou Traité des Formes Musicales du Chant Grégorien* París, Tournai, Roma: Société de Saint Jean L'Évangéliste, Desclée & Cie.

## GREBE, MARÍA ESTER

1967a “Modality in Spanish Renaissance Vihuela Music and Archaic Chilean Folksongs: A Comparative Study”, *Ethnomusicology*, XI/3 (septiembre), pp. 326-342.

1967b *The Chilean Verso: A Study in Musical Archaism*. Los Angeles, California: Universidad de California, Latin American Center.

HATTEN, ROBERT S.

2004 *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington e Indianápolis: Indiana University Press.

JORDÁ, MIGUEL (EDITOR)

1973 *Versos a lo divino y a lo humano*. Santiago: Mundo.

KERMAN, JOSEPH

1983 "A Few Canonic Variations", *Critical Inquiry*, X/1 (septiembre), pp. 107-125.

LENG, ALFONSO

1927 "Sobre el arte musical chileno", *Marsyas*, I/4 (junio), pp. 117-119.

LENZ, RODOLFO

1919 *Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile. Contribución al folklore chileno*. Santiago: Imprenta y Litografía Universo. La paginación proviene de un ejemplar publicado como separata de los Anales de la Universidad de Chile y disponible digitalmente en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-7746.html> (consultado el 29 de abril de 2016).

LEÓN, LEONARDO

2007 "Real Audiencia y bajo pueblo en Santiago de Chile colonial, 1750-1770", en Jaime Valenzuela (editor). *Historias urbanas. Homenaje a Armando de Ramón*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, pp. 67-90.

MARÍN LÓPEZ, JAVIER

2007 *Música y músicos entre dos mundos: la catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)*. Tesis para la obtención del grado de Doctor en Historia y Ciencias de la Música. Granada: Universidad de Granada. Profesor guía: Emilio Ros-Fábregas.

MENDOZA, ESTEBAN

2009 *Circulación rural-urbana del canto a lo divino en la dinámica del siglo XXI: ¿purismo o mutación?*. Tesis para la obtención del grado de Licenciado en Música, mención Musicología. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, Instituto de Música. Profesor guía: Rafael Díaz.

MILLAR, RENÉ Y CARMEN GLORIA DUHART

2005 "La vida en los claustros. Monjas y frailes, disciplinas y devociones", en Rafael Sagredo y Cristián Gazmuri (editores). *Historia de la vida privada en Chile*. Volumen 1. *El Chile tradicional. De la conquista a 1840*. Santiago: Taurus, pp.125-159.

MUÑOZ OLAVE, REINALDO

1926 *Las monjas trinitarias de Concepción. 1570-1822. Relato histórico*. Santiago: Imprenta de San José.

MURCIA, SANTIAGO DE

2010 *Cifras selectas de guitarra*. Edición crítica de Alejandro Vera. Middleton, Wisconsin: A-R Editions.

NASSARRE, PABLO

1724 *Escuela música según la práctica moderna*. Parte 1. Zaragoza: Herederos de Diego de Larumbe.

## PEREIRA SALAS, EUGENIO

1941 *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago: Publicaciones de la Universidad de Chile, Imprenta Universitaria.

1962 “Nota sobre los orígenes del canto a lo divino en Chile”. *Revista Musical Chilena* XVI/79 (enero-marzo), pp. 41-48.

1965 *Historia del arte en el reino de Chile*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.

## PÉREZ DE ARCE, JOSÉ

2007 “El guitarrón chileno y su armonía tímbrica”, *Resonancias*, N° 21 (noviembre), pp. 22-55.

## PINKERTON, EMILY J.

2007 *The Chilean Guitarrón: The Social, Political and Gendered Life of a Folk Instrument*. Tesis para la obtención del grado de Doctor. Texas, Austin: University of Texas at Austin. Profesor guía: Stephen Slawek.

## PINTO, SONIA

2009 “Testamentos coloniales: una fuente para la historia social de Chile”, ponencia inédita presentada en las XVIII Jornadas de Historia de Chile. Valdivia: Universidad Austral.

## RANCIOSINI FLORENTÍN, LORENZO

1620 *Vocabolario español-italiano, ahora nuevamente sacado a luz [...] Segunda parte*. Roma: Iuan Pablo Profilio, a costa de Iuan Ángel Rufineli y Ángel Manni.

## REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

1726-1899 *Diccionario de la lengua castellana*. Madrid: Real Academia Española. Disponible en <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtll>

## ROBLEDO, LUIS

1989 *Juan Blas de Castro (ca. 1561-1631). Vida y obra musical*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

2012 “El canto llano en la tratadística de la época de Victoria”. *Revista de Musicología*, XXXV/1, pp. 297-316.

## RONDÓN, VÍCTOR

2009 *Jesuitas, música y cultura en el Chile colonial*. Tesis para la obtención del grado de Doctor en Historia. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile. Profesor guía: Claudio Rolle.

## ROSAL, FRANCISCO DEL

1611 “Origen y etimología de todos los vocablos originales de la Lengua Castellana...”, Biblioteca Nacional de España, manuscrito Ms. 6929 (copia del siglo XVIII).

## RUSSELL, CRAIG H.

1981 *Santiago de Murcia: Spanish Theorist and Guitarist of the Early Eighteenth Century*. Tesis para la obtención del grado de Doctor. Carolina del Norte, Chapel Hill: University of North Carolina at Chapel Hill. Profesor guía: James W. Pruett.

## SALINAS, MAXIMILIANO

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

SAMSON, JIM

2009 "Music History", en John Paul Edward Harper-Scott y Jim Samson (editores). *An Introduction to Music Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 8-19.

SANZ, GASPAR

1966 *Instrucción de música sobre la guitarra española 1674-1697*. Edición facsímil con un estudio introductorio de Luis García-Abrines, Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

STEVENS, JOHN

1706 *A new Spanish and English Dictionary. Collected from the Best Spanish Authors Both Ancient and Modern*. Londres: George Sawbridge, 1706.

STOBART, HENRY

2009 "World musics", en John Paul Edward Harper-Scott y Jim Samson (editores). *An Introduction to Music Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 97-118.

SUBIABRE, MALUCHA

2006 *La música en las fiestas del Santiago de Chile colonial (siglos XVII-XVIII): tres ejemplos para una primera aproximación*. Tesis para la obtención del grado de Licenciada en Música, opción Musicología. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, Instituto de Música. Profesor guía: Alejandro Vera.

TREITLER, LEO

1989 *Music and the Historical Imagination*. Cambridge, Massachusetts y Londres, Inglaterra: Harvard University Press.

URIBE ECHEVARRÍA, JUAN

1962 *Cantos a lo divino y a lo humano en Aculeo. Folklore de la Provincia de Santiago*. Santiago: Editorial Universitaria S. A.

URIBE VALLADARES, CRISTHIAN

2004 "La guitarra en los escritos de la historia musical chilena", *Revista Musical Chilena*, LVIII/202 (julio-diciembre), pp. 26-37.

VERA, ALEJANDRO

2004a "La música en el convento de La Merced de Santiago de Chile en la época colonial (s. XVII-XVIII)", *Revista Musical Chilena*, LVIII/201 (enero-junio), pp. 34-52.

2004b "Music in the Monastery of La Merced, Santiago de Chile, in the Colonial Period", *Early Music*, XXXII/3 (agosto), pp. 369-382.

2004c "Las agrupaciones instrumentales en las ciudades e instituciones 'periféricas' de la Colonia: el caso de Santiago de Chile", en Víctor Rondón (editor). *Música colonial iberoamericana: interpretaciones en torno a la práctica de ejecución y ejecución de la práctica. Actas del V Encuentro Simposio Internacional de Musicología "Misiones de Chiquitos"*. Santa Cruz de la Sierra, Bolivia: Fondo Editorial Asociación Pro Arte y Cultura [APAC], pp. 109-136.

2005 "A propósito de la recepción de música y músicos extranjeros en el Chile colonial", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, N° 10, pp. 7-34.

2009 "La música en los espacios religiosos", en Marcial Sánchez Gaete (director.). *Historia de la Iglesia en Chile*. Tomo 1. *En los caminos de la conquista espiritual*. Santiago: Editorial Universitaria, pp. 287-322.

- 2010 “¿Decadencia o progreso? La música del siglo XVIII y el nacionalismo decimonónico”, *Latin American Music Review*, XXXI/1 (primavera-verano), pp. 1-39.
- 2011 “Transcending the Walls of the Churches. The Circulation of Music and Musicians of Religious Institutions in Colonial Santiago de Chile”, en Geoffrey Baker y Tess Knighton (editores). *Music and Urban Society in Colonial Latin America*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 171-185.
- 2012 “De Lima a Santiago de Chile: aportes para una historia de la circulación musical en la América virreinal”, en Aurelio Tello (editor). *La circulación de música y músicos en la época colonial iberoamericana. Actas del IX Encuentro Científico Simposio Internacional de Musicología*. Santa Cruz de la Sierra, Bolivia: Fondo Editorial Asociación Pro Arte y Cultura [APAC], pp. 165-199.
- 2013 “Trazas y trazos de la circulación musical en el virreinato del Perú: copistas de la catedral de Lima en Santiago de Chile”, *Anuario Musical*, N° 68, pp. 133-168.

VERA, ALEJANDRO Y VALESKA CABRERA

- 2011 “De la orquesta catedralicia al canto popular: la música religiosa durante el primer centenario de la república”, en Marcial Sánchez Gaete (editor). *Historia de la Iglesia en Chile*. Volumen 3. Santiago: Editorial Universitaria, pp. 705-777.

VICENT, ALFREDO

- 2002 *Fernando Ferandiere (ca. 1740-ca. 1816). Un perfil paradigmático de un músico de su tiempo en España*. Madrid: Ediciones Universidad Autónoma de Madrid.

*Fuentes manuscritas mencionadas en el texto\**

- Archivo Agustino de Santiago, Libro de documentos de La Serena (1595-1794).
- Archivo Agustino de Santiago, “Libro de gastos que hizo y comenzó el M. R. P. Maestro Procurador fr. Pedro Gamboa, desde el día 22 de septiembre de 1780”.
- Archivo Agustino de Santiago, “Visita y reforma de esta provincia de Chile”, año 1784.
- Archivo de la Catedral de Santiago, Libro general de cuentas (1779).
- Archivo Franciscano de Santiago, Actas del defensorio, vol. 1.
- Archivo Franciscano de Santiago, “Libro de disposición del convento de Santa Rosa Viterbo en el valle de Curimón”.
- Archivo General de Indias, Chile, vol. 65.
- Archivo General de Indias, Chile, vol. 153.
- Archivo General de la Nación del Perú, Real Aduana, C 16.745-820.
- Archivo Histórico del Arzobispado de Santiago, Gobierno, vol. 7.
- Archivo Mercedario de Santiago, Libro 1 de Provincia.
- Archivo Mercedario de Santiago, Libro de administración de la Hacienda del Huaquén (1706-1750).

\* Se excluyen aquellas listadas en la Tabla 1.



- Archivo Mercedario de Santiago, Libro de gastos del “Convento formado en la villa de Aconcagua”, años 1784-1803.
- Archivo Nacional Histórico, Escribanos de Santiago, vol. 886.
- Archivo Nacional Histórico, Jesuitas de Chile, vol. 24.

*Entrevistas*

Entrevista a Francisco Astorga, realizada el 5 de enero de 2015 en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE), de Santiago.

*Las transgresiones del tango electrónico:  
condiciones sociales contemporáneas y valoraciones  
estéticas en los bordes del tango*

*The Transgressions of the Electronic Tango:  
Contemporary Social Conditions and Aesthetic Valuations  
on the Fringe of the Tango*

*por*

María Mercedes Liska

Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Argentina

mmliska@gmail.com

Este trabajo analiza la vinculación entre el tango electrónico y las corporalidades contemporáneas del tango en el proceso de legitimación de nuevas experiencias estético-musicales. Mediado por el cambio tecnológico y la difusión masiva, el tango electrónico ha suscitado un intenso debate acerca de su “autenticidad”, su calidad artística y sus pretensiones ideológico-políticas, controversias que se agudizaron cuando inició su incorporación en algunos espacios de baile hasta que decayó su novedad en forma paulatina. En efecto, el tango electrónico encontró en los bailarines interesados en distanciarse del canon un público con el cual dialogar, al poner en escena las estrechas relaciones de sentido entre cuerpos y músicas. A partir del análisis de la producción musical y audiovisual y las descalificaciones de las que ha sido objeto, especialmente en el mundo del tango tradicional, este trabajo aborda cómo se encontró en el baile un ámbito de exploración estética, lo que reafirma a su vez las transgresiones corporales, el protagonismo femenino y las inflexiones en la norma heterosexual del tango histórico.

**Palabras clave:** Tango electrónico, corporalidades mediatizadas, música bailable, innovación estética, cambio tecnológico.

*This article explores the relationships between the electronic tango and the contemporary corporeal features of the tango within the process of legitimizing new experiences in the aesthetic and music fields. As a result of the technological changes and the diffusion of the electronic tango through society, an intense debate has set off about the “authenticity” of the electronic tango, its artistic value and its ideological and political connotations. The controversy deepened when some dance rooms incorporated electronic tango until it was no longer considered as something new. Dancers who wanted to keep the traditional canonic tango at a distance became the natural audience of electronic tango, as it sets forth the stronger relationships of meaning between bodies and music. On the basis of the analysis of the musical and audiovisual production and the objections coming specially from the traditional tango world, this paper intends to show how dancing became an environment for aesthetic exploration, while reaffirming bodily transgression, female protagonism and alterations of the heterosexual paradigm of the traditional tango.*

**Keywords:** *Electronic tango, mediated corporeality, dancing music, aesthetic innovation, technological change.*

## INTRODUCCIÓN<sup>1</sup>

Luego de la paulatina recuperación del baile del tango en la ciudad de Buenos Aires durante la década del noventa, asentada sobre el retorno a la tradición<sup>2</sup>, en el nuevo siglo XXI las prácticas matizaron la tendencia homogeneizadora de los movimientos en la instancia de baile. Durante la última década cobraron presencia aspectos como la exploración y la reflexividad (hasta incluso terapéutica) de la experiencia corporal y también cierta desnaturalización de la expectativa heterosexual, junto a la reconfiguración de las relaciones de género puestas en movimiento. En este proceso descentrado y ecléctico en el que se revalorizaron y resignificaron las actividades de baile, se pusieron en tensión los alcances y los límites de una concepción pluralista de la cultura. El tango electrónico emergió a la par de las nuevas prácticas de baile y desde entonces suscitó un intenso debate acerca de su “autenticidad” como producto cultural, su concepto estético-ideológico y su valor como objeto artístico. Con la etiqueta de ser un tango “para los que no les gusta el tango”<sup>3</sup>, las controversias se agudizaron cuando luego de su impacto mediático este comenzó a incorporarse en algunas clases de baile y milongas, hasta que su novedad decayó junto a su aparición en las pistas. Sin embargo, a pesar de lo efímero de los vínculos a lo largo del tiempo, esta relación permite visualizar las condiciones sociales de producción de la música.

Este trabajo analiza el diálogo entre música y baile y los alcances de esta vinculación en el proceso de legitimación de las nuevas propuestas estéticas del tango. Para ello se revisarán la polémica, los focos sobre los que recayeron las críticas y los modos en donde el tango electrónico encontró en las experiencias corporales un ámbito de exploración sonora. A la vez, veremos que su aparición reafirmó las transgresiones en las pistas de baile y ciertos desplazamientos respecto de las normativas de la práctica establecidas hasta el momento. Con este recorrido se reflexionará respecto de los procesos sociales y culturales contemporáneos y su relación con las transformaciones estéticas de la música popular.

## TRAYECTORIAS MUSICALES Y MEDIATIZACIÓN

Para gran parte de los y las cultoras habituales del género, el tango electrónico surgió con un interés exclusivamente comercial que desmerecía, *a priori*, su calidad artística, y que obtuvo un éxito masivo debido a su replicación en los medios de

<sup>1</sup> Este artículo aborda parte del análisis desplegado en la tesis de doctorado titulada *Vanguardia “plebeya”. El baile del tango en el paradigma transcultural (1990-2010)* realizada en el marco del Doctorado en Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, Argentina, la que fue defendida en marzo de 2013. La investigación fue financiada por becas doctorales del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina (CONICET) y por proyectos grupales dirigidos por Pablo Alabarces y financiados por los organismos, Subsidios de la Universidad de Buenos Aires para proyectos de investigación en Ciencia y Técnica (UBACYT) y el Fondo de Investigación Científica y Tecnológica (FONCYT), con sede en la Universidad de Buenos Aires (UBA).

<sup>2</sup> Liska 2013.

<sup>3</sup> Marchini 2007:80.

comunicación. El malestar que provocó la irrupción de esta música actualizó una polémica sensiblemente conflictiva y recurrente en el tango, un género musical que a lo largo del siglo XX tuvo que adaptarse a las sucesivas fases tecnológicas de la industria cultural.

En Argentina el tango electrónico ocupó un lugar privilegiado en el debate acerca de las innovaciones estéticas contemporáneas por concentrar varios hitos clave en la problemática de lo cultural. Por un lado, la relación entre la cultura popular y la cultura masiva; por el otro, los avances tecnológicos, sus usos y los sentidos político-ideológicos que estos ofrecen o promueven y, finalmente, la condición de inferioridad frente a los juicios de valor de la música debido a su catalogación como género “bailable”.

También conocido como electrotango o tecnotango, nació de la mezcla entre medios tradicionales de producción de sonido e instrumentos digitales (sonidos orgánicos y sintéticos, respectivamente), generando una combinación de texturas electrónicas con rasgos acústicos representativos del tango. A pesar de que los distintos conjuntos musicales que componen este segmento emplean procedimientos musicales bastante heterogéneos, el término fue utilizado en un sentido amplio.<sup>4</sup> Asimismo, este segmento está emparentado con la denominada música *dance*, es decir, con la música electrónica bailable. A su vez, los subgéneros electrónicos que se asocian a este tango remiten a una particular porción conocida como música *ambient*, orientada a generar un clima específico en la fiesta electrónica dedicado a la distensión.

Para referir al tango, las propuestas aislaron, entre otros, rasgos como el timbre del bandoneón, una cadencia o un giro melódico, el *marcato*, el estilo vocal y la síncopa para las transiciones o puentes de enlace entre diferentes secciones musicales. En parte de su repertorio a veces resulta difícil identificar las marcas del tango salvo por algunas breves secciones que reafirman su adscripción. En este sentido, la cualidad tímbrica del bandoneón es un rasgo sólido que instituye la vinculación con el tango, aunque en varios casos el instrumento adquiere una función melódica más que armónica que da cuenta de cierta singularidad en su uso. Por tanto, el tango en la versión electrónica se sostiene estructuralmente desde sus rasgos melódicos (motivos). Entre sus características es importante destacar que el elemento vocal rompe con el aspecto narrativo de las letras, el que es suplantado por la reiteración de frases breves u onomatopeyas en alguna sección. Dentro de su repertorio también se realizan versiones (*covers*) de tangos históricos en cuyo caso se efectúa un “proceso de abstracción”, que radica en atenuar las marcas genéricas convencionales.<sup>5</sup>

Otro recurso compositivo consiste en utilizar fragmentos de grabaciones para nuevas composiciones. Este procedimiento se realiza con el sampler, que es una tecnología digital de amplio uso desde la década del noventa, la que permite extraer

<sup>4</sup> Los diferentes procedimientos se refieren a las prácticas de *remix*, *mashup* y sampleo. Para leer una descripción detallada de estos procedimientos musicales y su uso en el tango electrónico se puede consultar el trabajo de Greco y López Cano 2010.

<sup>5</sup> Buch 2011:7.

muestras de sonidos para ser usadas en nuevas creaciones.<sup>6</sup> En el tango electrónico el sampler es utilizado para procesar grabaciones de tangos preexistentes, fragmentos de discursos políticos, paisajes sonoros o relatos de partidos de fútbol, entre otros. La técnica de muestreo es un rasgo distintivo del tango electrónico (si nos remitimos al tango histórico), así como su concepción musical basada en la cita y el reciclaje constante de diferentes sonidos que interpelan la memoria y la historia de la cultura<sup>7</sup> en un contexto de innovación estética.

A su vez, también se vincula con otros géneros musicales contemporáneos como el rap y el hip hop, el jazz, el rock y el pop internacional, o con géneros rioplatenses como la murga o el candombe. De este modo, pueden identificarse canciones muy conocidas a modo de versiones “tecnotangueadas” de otros géneros musicales. Entonces, podemos decir que el tango electrónico se constituye como un hipertexto, un objeto transgenérico que engloba un género musical canónico mediante indicios textuales y paratextuales. Asimismo, su sonoridad se asienta en la yuxtaposición de elementos disímiles, es decir, no se trata de una fusión sino de una puesta intertextual.

Entre los principales referentes se encuentran los conjuntos Gotan Project, Bajofondo, Tanghetto, Narcotango, Ultratango, Tango Crash, Otros Aires, y San Telmo *Lounge*.<sup>8</sup> Ellos están compuestos por músicos de variadas edades y experiencias musicales que en su mayoría son varones, aunque también participan algunas mujeres, que ocupan roles secundarios dentro de la formación, como es su modesta presencia en las interpretaciones vocales o en la ejecución de instrumentos convencionales. A su vez, sus integrantes, o al menos quienes crearon estas iniciativas musicales, no provienen del mundo del tango. Por otro lado, los conjuntos han surgido de argentinos residentes en el exterior o en asiduo contacto con las tendencias musicales de países como Inglaterra, Estados Unidos, Alemania o Francia. De esta manera, el tango electrónico es el resultado de las circulaciones y transacciones estéticas recientes entre diferentes territorios. Al respecto, Florencia Garramuño sostiene que el tipo de circulación contemporánea del tango describe flujos de intercambio y diálogo entre diferentes culturas con modos de fertilización cruzada que ya no parecen anclarse en la idea de “exportación” o “importación” de una cultura hacia otra (el tango que sale de Buenos Aires y es incorporado y “transculturalizado” en otro lugar), sino que en una suerte de creación de comunidades estéticas en las que interactúan lo local, lo nacional y lo transnacional de un modo semejante al que emerge en las nuevas nociones de ciudadanía, identidad y pertenencia en el mundo de las metrópolis actuales.<sup>9</sup>

El tango electrónico surgió a comienzos de la década 2000-2010 y ganó visibilidad rápidamente. Se pueden encontrar algunos antecedentes aislados en los

<sup>6</sup> Ruesga Bono 2004.

<sup>7</sup> Greco y López Cano 2010.

<sup>8</sup> También se puede mencionar a otros grupos de tango electrónico como Tangodrim, Tango Fusion Club, Zona Tango y Malevo Sound Project.

<sup>9</sup> Garramuño 2011.

inicios de los noventa y escasamente en los ochenta.<sup>10</sup> Más atrás, en la historia del tango encontramos a Eduardo Rovira y sus incursiones con música electroacústica, y a Astor Piazzolla, cuya producción musical es considerada por algunos músicos e investigadores como el antecedente directo del tango electrónico, aun cuando su música se aleja considerablemente de la música electrónicaailable.<sup>11</sup> Pueden mencionarse también las búsquedas sonoras más recientes de Gustavo Beytelmann, un músico versátil que tuvo una incidencia destacada en el desarrollo musical del tango en Europa en las últimas décadas y que entre sus diversas actividades tuvo participaciones en el grupo Gotan Project. Sin embargo, es posible que la apreciación de Piazzolla como el padre “indirecto” de la criatura vaya más allá de los parentescos musicales, al ser el exponente histórico más visible en materia de irreverencia ante las convenciones estéticas del tango en otras épocas.

Los grupos Gotan Project y Bajofondo abrieron el surco en la batea de comercialización de la música que permitió el desarrollo de un campo de producción más amplio. El trío “transnacional” Gotan Project sintetiza gran parte de las características que se repitieron en el resto de los conjuntos y se convirtió en el mayor exponente de la versión electrónica del tango.<sup>12</sup> Su primer disco se editó en el 2001 luego de algunas iniciativas anteriores de uno de sus fundadores, el argentino Eduardo Makaroff, que no tuvieron trascendencia, ya que sus pares lo veían inviable en términos comerciales<sup>13</sup> y en términos estéticos, sobre todo por considerar al tinte melancólico del tango como incompatible con el espíritu del *dance*.<sup>14</sup>

Sus integrantes reúnen variadas experiencias musicales y profesionales que se complementan, como la composición de bandas sonoras para películas y de avisos comerciales, así como el trabajo en producción y una vasta relación con el ámbito artístico-intelectual europeo. Asimismo, sus historias personales y familiares vinculadas al pensamiento y la militancia de izquierda tuvieron incidencia en las alusiones a la historia política de Argentina en las composiciones del conjunto.<sup>15</sup>

Es curiosa la similitud que tiene en esta breve sinopsis, el trasfondo subjetivo de Gotan Project con la historia y trayectoria profesional del multifacético músico y

<sup>10</sup> Entre los antecedentes del tango electrónico en las décadas anteriores está el trabajo de 1992 de Sergio “Malevo” Bermejo (*Malevo House Music*. Malevo Records), las exploraciones sonoras del propio Eduardo Makaroff antes de conformar Gotan Project, y el tema *Rosa porteña* (1994) del grupo de Leo y Gastón Satragno. Anteriormente, *Libertango* de Astor Piazzolla en la versión de la jamaicana Grace Jones en 1981.

<sup>11</sup> Para ver en detalle los rasgos musicales de la música de Piazzolla que pueden vincularse al tango electrónico, se pueden consultar los trabajos de Diego Fischerman y Abel Gilbert (2009) y el de Lautaro Díaz Geromet (2011).

<sup>12</sup> Sus integrantes son el argentino Eduardo Makaroff, el francés Philippe Cohen-Solal y el suizo-alemán Christoph Müller.

<sup>13</sup> Buch 2011.

<sup>14</sup> A causa de la dificultad que Makaroff encontró para llevar a cabo su propuesta con el tango estableció *La revancha del tango* como el título de la primera producción discográfica. Febrés 2008: 115.

<sup>15</sup> La trayectoria personal y profesional de los músicos, así como la cronología del proyecto musical se puede consultar en Buch 2011.

productor Gustavo Santaolalla, ideólogo del conjunto Bajofondo.<sup>16</sup> Ambos proyectos artísticos combinan una sensibilidad artística e intelectual con un conocimiento acabado y un contacto estrecho con los dispositivos de producción y de circulación musical a escala masiva, que hacen del tango electrónico una música “incómoda”.

Ciertamente se trata de objetos inscritos en una lógica masiva; tanto Gotan Project como Bajofondo editaron sus discos en sellos propios e independientes<sup>17</sup> para luego asociarse a la compañía mayor Universal que se ocupó de la difusión y distribución de sus materiales fonográficos.<sup>18</sup> Esta combinación está relacionada con las transformaciones establecidas por el capitalismo “informativo”, a partir del cual la difusión asumió una problemática clave. Mientras que el volumen de música producida creció exponencialmente debido a los avances de la tecnología digital y la consecuente reducción de los costos de producción, las multinacionales destinan el grueso de su inversión en publicidad, marketing y espacios en los medios como la radio y la televisión a los que no acceden las discográficas independientes.<sup>19</sup>

Por otro lado, basta con mencionar la obtención de premios y su participación en los *rankings* de música internacionales, la cantidad de copias de discos vendidos, las visitas a sus canciones en sitios *web* o el intercambio de su música en Internet, las extensas giras por el mundo y los miles de concurrentes a sus recitales en vivo, además de la extendida difusión en medios de comunicación radiofónicos, programas televisivos y producciones cinematográficas en distintos países, para comprender que se trata de objetos masivos.<sup>20</sup> A continuación veremos las repercusiones que tuvo en el contexto local.

<sup>16</sup> La trayectoria musical de Gustavo Santaolalla comenzó a fines del sesenta en el rock. En los ochenta desarrolló su carrera como productor musical con proyectos osados como el mítico álbum *De Usuahia a la Quiaca* de León Gieco. En los noventa expandió este trabajo impulsando el llamado rock latino detrás de grupos como Café Tacuba, Divididos, Molotov, Bersuit Vergarabat, Juanes y Julieta Venegas, entre otros. Adquirió mayor visibilidad a fines de los noventa como productor de bandas sonoras de varias películas. Ganó consecutivamente dos premios Oscar, en 2006 por *Brokeback Mountain* (*Secreto en la montaña*) y en 2007 por *Babel*. También produjo el documental *El café de los maestros* en homenaje a artistas destacados del tango.

<sup>17</sup> El sello Surco creado por Santaolalla y la discográfica Ya Basta! de Cohen Solal, integrante de Gotan Project.

<sup>18</sup> Berenice Corti (2007) agrega que las ventajas de la producción musical independiente radican en el control total de la edición por parte del artista, mientras que las debilidades de este modelo giran en torno a la circulación del producto.

<sup>19</sup> Negus 2005; Perrone y Zukerfeld 2007:88.

<sup>20</sup> Algunos ejemplos concretos del impacto del tango electrónico a nivel internacional son los siguientes. Gotan Project vendió por la *Revancha del tango* más de un millón de discos (Febrés 2008). Bajofondo obtuvo un Grammy Latino como mejor álbum instrumental pop y Tanghetto fue nominado a ese premio en el 2004. Las visitas a temas de Gotan Project como *Época*, *Diferente* o *Confesión* promediaban en el 2010 dos millones de personas (Buch 2011). Además, solo por mencionar algunas utilidades en medios masivos también en el exterior, figura la aparición de música de Gotan Project en una película protagonizada por Richard Gere y Jennifer López (*Shall We Dance?* 2004) y el uso frecuente de música del mismo grupo en la serie *Nip/Tuck* de la cadena Fox (Díaz Geromet 2011) o en la BBC (Buch 2011). También se usó música de Gotan Project en la sexta temporada de *Sex and the City*. En Brasil usaron música de Bajofondo en la telenovela *La Favorita*. Estos últimos datos fueron transmitidos en forma personal por Emilia Greco.

## EL TANGO ELECTRÓNICO EN ARGENTINA

En Argentina el tango electrónico se incorporó, con los medios de comunicación, en ciertos eventos destacados de la música electrónica como el Personal Fest o Creamfields y en algunos espacios de baile del tango: primero en las clases y después en las milongas<sup>21</sup>.

En el 2007 la Subsecretaría de Industrias Culturales de la Ciudad de Buenos Aires afirmaba que Gotan Project y Bajofondo (y los *crossover* en general) eran prácticamente el único segmento de venta formal de discos relacionados con el tango al público local.<sup>22</sup> Por otra parte, si durante la década del noventa el tango histórico prácticamente desapareció de los medios masivos de comunicación, salvo los espacios temáticos en emisoras radiales como la radio pública del municipio de Buenos Aires, en la primera década de siglo XXI el tango electrónico fue rápidamente absorbido por estos medios.

Informativos de noticias y programas de actualidad política iniciaron el reemplazo de sus habituales sonoridades “de fondo” por estas tramas, sobre todo las más lineales, con predilección por las mixturas del sonido urbano y localista del bandoneón con el *swing* de las bases electrónicas, que permitían establecer una conexión de sentido muy concreta respecto del análisis sociopolítico de la Argentina contemporánea,<sup>23</sup> un uso semejante al que tuvo la música de Piazzolla en los medios.<sup>24</sup> Por último, también ha sido y es utilizado en series de ficción locales como en cortes originales.<sup>25</sup> Estos espacios de repeticiones mediáticas han contribuido a la difusión del tango electrónico así como a enfatizar su ambigüedad retórico-enunciativa, mediante el modo en que se conjugó una apuesta creativa desafiante de la música “tradicional”, que era ampliamente viable en términos

<sup>21</sup> Nombre que reciben los lugares donde se baila el tango.

<sup>22</sup> Marchini 2007: 80. Se debe tener en cuenta que la producción discográfica contemporánea de tango en Argentina es ampliamente independiente de las grandes empresas de comercialización y su venta se realiza de manera informal, fundamentalmente al momento del recital en vivo.

<sup>23</sup> El monopolio multimédios denominado Clarín puede considerarse como el precursor en el uso del tango electrónico de programas radiales y televisivos de actualidad; en la televisión abierta por medio del noticiero *Telenoche* de Canal 13 y en el Canal de noticias *TN* por cable, así como en su emisora radial A.M Radio Mitre, como es el caso del programa de Magdalena Ruiz Guiñazú que luego pasó a Radio Continental.

<sup>24</sup> Un claro ejemplo ha sido el programa de Bernardo Neustadt (Díaz Geromet 2011:113). En relación con los usos mediáticos de la música de Piazzolla, Lautaro Díaz Geromet en este artículo hace referencia al trabajo de Omar Corrado titulado “Significar la ciudad: Astor Piazzolla y Buenos Aires”, *Revista del Instituto Superior de Música*, N° 9 (2002). Buenos Aires: Universidad Nacional del Litoral, pp. 52-61.

<sup>25</sup> La versión de Gotan Project del tango *Cité tango* de Piazzolla se hizo muy conocida por el éxito que tuvo la serie *Los simuladores* emitida por el canal Telefé en el 2002. Recientemente la serie *El elegido*, emitida por el mismo canal durante el 2011, tenía como corte musical central una canción de tango electrónico con una impronta rock-pop titulada *Solo hay una ley*. Esta fue creada por un grupo poco difundido hasta el momento llamado La fábrica de tangos, cuyos integrantes argentinos (Martín Murano y Pablo Mahmud Ahmad) residen en la actualidad en México. Por esta canción como cortina han sido nominados al premio Martín Fierro 2012.



comerciales, junto con estar distante de la ausencia de ventas y difusión de otros tantos proyectos musicales vinculados al género.

Las críticas por parte del mundo del tango no tardaron en aparecer y se focalizaron en distintos aspectos.<sup>26</sup> En principio, las controversias se refirieron a su legitimidad en tanto “tango”. Se cuestionaba el uso del término para designar un repertorio “demasiado” alejado de las convenciones estéticas (canónicas) del género, como si con ello se tratara de legitimar la producción más que de marcar una pertenencia. En este sentido, algunas discusiones de corte académico intentaron evaluar qué pesaba más en términos de contenidos musicales: el tango o la música electrónica.<sup>27</sup> Al respecto, grupos como Bajofondo decidieron abandonar dicho rótulo para pasar a autodenominarse “música rioplatense contemporánea”,<sup>28</sup> pero la etiqueta no tuvo prácticamente ningún efecto y sus discos siguieron abrevando a la batea comercial de “tango electrónico”. Además, la apropiación de la modalidad electrónica por parte del baile del tango también lo acercó al género. En relación con esto es importante señalar que las investigaciones relativas a música popular han discutido y en parte consensuado que el concepto de género musical actualmente puede ser entendido más como una forma de reconocimiento de prácticas y no como una esencia.<sup>29</sup>

Otra de las críticas más enérgicas residió en la apropiación (y celebración) de la innovación tecnológico-musical. Decíamos que en la historia del tango (que abarca la historia de la industria cultural a lo largo del siglo XX), cada aparición de un nuevo soporte (el cine sonoro, la radio, la televisión) implicó el reajuste de la actividad musical. Joan E. Adell Pitarch señala que el desarrollo tecnológico pone en juego de manera constante el debate en torno a la “autenticidad” o verdad de la música, lo que implica en cierta medida que la tecnología termine siendo acusada de falsa, adulterante, contaminante y perturbadora<sup>30</sup>. La digitalización del sonido marcó un nuevo hito en estos cambios debido a su resuelta intervención en la producción además de la reproducción, con el consiguiente debate de plagio que trajo aparejado el sampleo y reutilización de los tangos históricos.<sup>31</sup> En esta ofensiva respecto del uso de los nuevos recursos digitales en un género popular tradicional, la tecnología aparece vista como una supraentidad que se ubica por encima de las relaciones sociales. En efecto, dentro del sistema comunicacional las nuevas tecnologías imponen una lógica autónoma por encima del proceso de innovación vinculado a proyectos de organización social,<sup>32</sup> obscureciendo el hecho de que

<sup>26</sup> Estos testimonios fueron recogidos en la *web* y en entrevistas realizadas en forma personal a músicos, bailarines y personas del público, entre el 2007 y 2008.

<sup>27</sup> Greco y López Cano 2010.

<sup>28</sup> Esta autodefinición musical aparece en el cuadernillo que acompaña su cuarto disco, *Mar dulce* (2007).

<sup>29</sup> Fabbri 2006.

<sup>30</sup> Adell Pitarch 2004: 18. Para profundizar en la discusión acerca de “autenticidad” y tango electrónico ver también Liska (2008).

<sup>31</sup> López Cano 2006.

<sup>32</sup> Castells 1995.

son el resultado de la acción humana.<sup>33</sup> En definitiva, los instrumentos sintéticos aplicados al signifiante “tango” ejercen un aislamiento del sonido que habilita a pensar en un nuevo destierro de la noción de música como proceso social. Sin embargo, tampoco llegan a clausurar la posibilidad de tejer otros sentidos. Desde una apreciación *benjaminiana*, los dispositivos tecno-científicos pueden convertirse en herramientas para subvertir o atenuar el poder cultural del capital que las ha creado.<sup>34</sup> El tango electrónico da cuenta de que por lo menos existen fisuras, y que sus artefactos no están suturados. Más adelante retomaremos esta cuestión en el vínculo que el tango electrónico estableció con las prácticas de baile.

La oposición a esta propuesta musical refiere también a la ausencia del dramatismo canónico del tango interpretada como una reversión banal. En este punto sobresalieron las críticas por parte de músicos en la que se inscribe la reiterada declaración de Rodolfo Mederos, que habló del tango electrónico como expresión de la domesticación y unificación de las culturas: “la verdadera emoción la convoca lo que es genuino. Y hay que estar atento porque hay también emociones falsas”.<sup>35</sup> En esta discusión se activa, en primera instancia, una concepción de lo dramático como sinónimo de “profundidad” y, en consecuencia, una crítica ideológica. Al respecto Esteban Buch recuerda la apuesta musical de Mederos de hace algunas décadas cuando fusionaba el tango con el rock, y señala la incapacidad actual del músico de reconocer en el tango electrónico la “energía de la juventud” de las nuevas generaciones.<sup>36</sup> También, se puede pensar que, atenuando el dramatismo clásico, se repuso cierto carácter festivo del tango de los inicios vinculado estrechamente al baile, así como la ausencia de líricas narrativas alteró el sentido moralizador de larga tradición en su poética.<sup>37</sup>

Por otra parte, el grupo Tangocrash cuestionaba la utilización de sampleos de discursos de Evita o del Che Guevara en las composiciones de Gotan Project por estimarlo un recurso comercial, aun cuando ellos también realizan sampleos de discursos políticos pero orientados por un sentido irónico.<sup>38</sup> Igualmente, resulta difícil imaginar que intervenir la música electrónica con reminiscencias tangueras y un discurso del Che haya constituido, *a priori*, una fórmula musical masivamente exitosa.

También se cuestionó su concepción “híbrida”, es decir, la conformación de artefactos “bisagra” para su consumo en diferentes circuitos culturales: tanto en ámbitos destinados al tango como a la electrónica. Sin embargo, lo “híbrido” del tango electrónico puede entenderse como una intersección cultural que se aleja de la noción de identidades “puras”. Según declara Julián Ruesga Bono: “Cuando se define la ‘autenticidad’ de tal o cual música, mediante un proceso de abstracción de rasgos, se tiende sospechosamente a olvidar las historias de mezclas en que se

<sup>33</sup> Luhmann 2000.

<sup>34</sup> Adell Pitarch 2004: 25.

<sup>35</sup> Liska 2008: 238.

<sup>36</sup> Buch 2011: 9.

<sup>37</sup> Archetti 2003.

<sup>38</sup> Greco y López Cano 2010.

formaron. Se absolutiza un modo de entender la cultura, el arte y la música y se rechazan maneras heterodoxas de utilizar una lengua, entender y hacer arte o vivir las propias tradiciones”.<sup>39</sup>

Hasta el momento, entre los músicos dedicados al empleo de instrumentos convencionales existe un rechazo bastante generalizado de las “facilidades” que brindan las nuevas tecnologías para hacer música, como si su uso no requiriera de competencias específicas. Es cierto que la tecnología digital alteró el sistema de signos que determinan el valor del músico y su producto,<sup>40</sup> pero en el caso del tango electrónico esta consideración involucra el rechazo debido a una concepción estética diferente, que se distancia en forma considerable del paradigma virtuosístico, que se refiere a los juicios de valor en la música.<sup>41</sup>

En definitiva, el matrimonio del tango con la música electrónica bailable constituye un signifiante en tensión en una etapa de cambio tecnológico y estético. En todo caso, la distribución y difusión monopólica que se concentra en unos pocos objetos configura en gran medida la desigualdad actual que propicia la industria cultural. Al oscurecerse las operaciones de dominación propias de la lógica comunicacional, las discusiones circunscritas a cuestionar el valor artístico o el grado de “autenticidad” de una forma cultural nos dispersan de la comprensión de las asimetrías de poder y de reproducción de hegemonía respecto de la cultura.

La producción académica que existe actualmente atinente al tango electrónico es muy poca. No obstante, los trabajos a los que se ha hecho referencia con el uso del sampleo de María Emilia Greco y Rubén López Cano (2010), el de Esteban Buch acerca de la obra de Gotan Project (2011), además del artículo de Lautaro Díaz Geromet (2011) en relación con sus nexos con la obra de Piazzolla y más circunscrito al estudio de caso, conforman un material de gran densidad analítica. Justamente, me gustaría cerrar este apartado, dedicado a las expresiones críticas en contra de dichas apuestas musicales, con una de las discusiones abordadas en dos de estos trabajos.

Buch afirma que el tango electrónico reúne varias “polaridades ideológicas”<sup>42</sup>, hecho que nos remite a una discusión corriente en los estudios acerca de cultura popular y cultura masiva. En cuanto a su contenido político, tanto Buch como Greco y López Cano<sup>43</sup> coinciden en señalar que lo que el tango electrónico reivindica no es un compromiso político sino que una percepción estética de la política.<sup>44</sup> Respecto del sampleo de discursos políticos Greco y López Cano agregan: “Puede ser que la utilización de estos sampleos, más que una declaración de principios políticos de los músicos y su público, sea una apropiación, resignificación y reutilización de los íconos culturales sumamente flexibles que se adaptan a las

<sup>39</sup> Ruesga Bono 2004: 23.

<sup>40</sup> Adell Pitarch 2004.

<sup>41</sup> Buch 2011.

<sup>42</sup> Buch 2011: 2.

<sup>43</sup> Buch 2011: 4.

<sup>44</sup> Algunas de las composiciones con temáticas políticas son *Época* (2001), *El capitalismo foráneo* (2001) y *Queremos paz* (2001) de Gotan Project; *DJ Perón* (2003), *Evítalos* (2005) y *Balbón* (2005) de Tango Crash; *Tangocrisis* (2004) y *Miedo a la libertad* (2008) de Tanghetto.

causas más variadas, vaciándose y llenándose continuamente de sentidos diversos como si se tratara de pancartas multiusos para las más heterogéneas afirmaciones políticas o culturales”.<sup>45</sup> Asimismo, sostienen que dicho sentido político está matizado por la levedad y atenuación característica de la música *chill-out*<sup>46</sup>, junto con realizar una comparación con lo sucedido en los usos de la emblemática imagen del Che Guevara<sup>47</sup>: “producto cultural entre la utopía moderna de un mundo que no pudo ser y la realidad posmoderna que, por imposible, no ha quedado más remedio que estetizarlo”.<sup>48</sup>

Es interesante ver qué ocurre con el sentido de ciertos objetos que el tango electrónico toma y hace circular por espacios en apariencia desprovistos de connotaciones políticas. No obstante, me inclino por problematizar estas consideraciones: ¿No se trata de un prejuicio basado en una concepción letrocéntrica de lo político en la música? ¿No reproduce el mismo discurso de que solo aquello densamente dramático puede ser considerado “profundo” y por lo tanto contestatario, reflexivo, irreverente?

De este modo se ha pasado revista por el surgimiento y desarrollo del tango electrónico en la primera década del siglo XXI y las principales discusiones y análisis que actualizó esta apuesta estética. Sin embargo, prácticamente no se ha hecho mención de la relación que este repertorio estableció con el baile, y particularmente, con el reposicionamiento de lo femenino en este universo. En el siguiente apartado nos dedicaremos a desentrañar estos vínculos recíprocos que habilitan otras comprensiones de la producción musical y su anclaje en las relaciones sociales.

## MÚSICA INSPIRADA EN LAS CORPORALIDADES CONTEMPORÁNEAS

Es factible hacer notar el rol protagónico que asumieron las mujeres en el baile del tango durante la primera década del siglo XXI, aproximadamente. Pese al histórico dominio masculino establecido en el universo del tango aún en tensión, las prácticas han ido modificando los modos de relación entre los géneros. Ejemplos de ello son la autonomía que adquirieron las bailarinas en su carrera profesional o su lugar en la enseñanza, incluso, prescindiendo muchas veces del varón. De esta manera, las mujeres fueron creando propuestas de baile personales y espacios propios. De esta condición de posibilidad que se fue gestando gradualmente se creó, entre otros, el tango *queer*, una práctica asociada al lesbofeminismo intelectual y político, desde y para que las mujeres pudiesen bailar entre ellas. Pues bien, en la estética visual de la discografía de tango electrónico vemos una recurrente alusión, por un lado, al baile y, por el otro, al cuerpo femenino.

<sup>45</sup> Greco y López Cano 2010.

<sup>46</sup> Subgénero de la música electrónica de carácter distendido que sugiere, como lo indica el uso coloquial del término en el idioma inglés, “relajación”.

<sup>47</sup> Este análisis se basa en la circulación de la fotografía del Che Guevara tomada por Alberto Korda.

<sup>48</sup> Greco y López Cano 2010. Aquí los autores hacen referencia a Iván de la Nuez, *Fantasia roja. Los intelectuales de izquierda y la revolución cubana*, 2006, p. 74.

Uno de los trabajos de Gotan Project exhibe el torso de un cuerpo tatuado con el nombre del grupo (ver imagen 1), estética similar a una de las portadas de *Bajofondo* que muestra las piernas de una mujer recubiertas con medias de red (ver imagen 2).



Imagen 1. Gotan Project.  
*La revancha del tango* (2001).



Imagen 2. Bajofondo. *Mar dulce* (2008).

Otra de las imágenes que presenta la discografía de Gotan Project contiene a tres mujeres con sus cuerpos completamente desnudos (ver imagen 3). El mismo conjunto establece su representación visual en otro trabajo mediante la puesta de las piernas de una mujer en situación de baile con una mancha de sangre en una de ellas; una lastimadura que puede connotar una *performance* intensa o desmesurada que remite también a un tipo de feminidad erótica (ver imagen 4).



Imagen 3. Gotan Project. *3.0* (2010).



Imagen 4. Gotan Project. Portada del DVD  
sobre la gira "La revancha del tango" (2005).

Una de las portadas del grupo Narcotango presenta dos cuerpos abrazados en posición de baile que, como si no pudieran dejar de bailar, están contenidos por plásticos y un cinturón que los mantiene enlazados. Esta imagen también

reproduce una carga erótica al colocar en segundo plano fotografías de la pareja besándose (ver imagen 5).

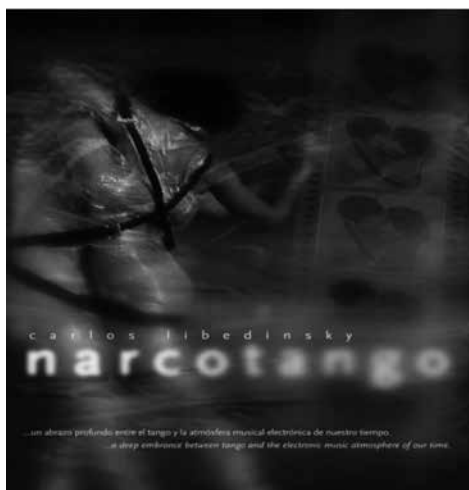


Imagen 5. Narcotango. *Narcotango* (2003).

Una portada de Tanghetto muestra a una pareja en posición de baile pero en este caso destaca el cuerpo de un varón, desplazando la lectura erótica y sensual de lo femenino (ver imagen 6). Por otra parte, una de las tapas de disco de Otros Aires declara su anclaje en el baile desde una retórica tradicional (ver imagen 7).



Imagen 6. Tanghetto. *Hybrid tango* (2004).



Imagen 7. Otros Aires. *Otros Aires* (2004).

Finalmente, la portada de Tango Crash refiere explícitamente al baile pero en este caso por oposición a este, o al menos al estilo canónico, representado con una figura *for export* tachada con el símbolo de “prohibido” y parodiada por la intervención de un cerdo que los está observando. Asimismo, el nombre del disco (*Bailá querida*) interpela lo femenino (ver imagen 8).



Imagen 8. Tango Crash. *Bailá Querida* (2008).

Es posible pensar que en su mayoría la estética visual del tango electrónico remite a una corporalidad que intenta despegarse del *cliché* del tango pero no de su representación erótica (salvo Tanghetto), ya que se focaliza en la experiencia corporal como un atributo casi exclusivamente femenino, con guiños a la sensualidad heteronormativa. Acerca de Gotan Project, Buch considera que una de las aristas que el grupo actualiza de la histórica dinámica geopolítica del tango (Europa-Argentina) se dirige en este sentido: “De los fundadores de Gotan Project, fue Eduardo Makaroff quien tuvo primero la intuición que en aquel momento histórico de fines de siglo la imagen exótica/erótica del tango convergía con la evolución de la tecnología y la nueva legitimidad de las ‘músicas híbridas’ para hacer viable el proyecto de un tecnotango”.<sup>49</sup>

A su vez, estos referentes visuales aparecen en los recitales. Las actuaciones en vivo de los conjuntos mencionados cuentan con un marcado trabajo de la imagen mediante recursos de iluminación, proyecciones de videos y *performances* de baile. Los videos exhiben una variedad de evocaciones de la ciudad de Buenos Aires en distintas épocas y paisajes urbanos en general, o fragmentos de películas preferentemente antiguas, entre otros. Entre algunas de las variadas referencias a lo femenino y al baile, en la presentación en Buenos Aires del disco *3.0* de Gotan Project,<sup>50</sup> cada tema fue acompañado de la proyección de un video que reiteraba escenas de baile entre mujeres mediante un efecto visual muy recurrente en el conjunto. Este consiste en una figura en espejo, mientras que los movimientos median entre una estilística del tango y una gestualidad propia de la danza académica contemporánea distante de la sensualidad clásica, con vestimentas que a menudo difieren de la estética convencional.<sup>51</sup>

<sup>49</sup> Buch 2011: 10.

<sup>50</sup> Teatro Gran Rex, 15 de septiembre de 2011.

<sup>51</sup> Según Buch, todos los videos de Gotan Project pertenecen a Prisca Lobjoy, y sostiene que en ellos converge una estética posmoderna del patriotismo y el estilo glamour de la publicidad de lujo (2011: 8).

Por su parte, el grupo Narcotango suele incorporar en sus recitales a bailarines de la escena de tango nuevo, uno de los estilos de baile alternativos desarrollado en los últimos años. Entre ellos, uno de los predilectos es el bailarín Mario Rizzo y sus exhibiciones unipersonales de “break-tango” (imbricación de un estilo gestual “hip-hop” junto con la gestualidad del tango tradicional). El mismo bailarín también participó en el videoclip de Bajofondo del tema *Pa' bailar* (2007) en una situación de baile social donde intercala imágenes de baile suelto al estilo *dance* con momentos de baile de pareja enlazada.<sup>52</sup> Allí, dentro de una tumultuosa pista de baile se destacan los cuerpos femeninos que, distantes de la sensualidad clásica del tango, enfatizan un discurso de seducción conjugando parejas de baile homo y hétero de ambos sexos. En el mismo año, el grupo Tanghetto realizó un llamativo video de su tema *Mente frágil* que elude nuevamente el *cliché* erótico heterosexual que narra, sin declives sexistas, el encuentro erótico-afectivo de dos mujeres a partir del tango.<sup>53</sup> La sinopsis narrada se basa en una mujer que muestra insatisfacción en su vida cotidiana y conflictos en su relación de pareja (hétero). Sorpresivamente encuentra a un bandoneonista tocando en la calle y a otra mujer que también se detiene a escucharlo. Sus miradas se encuentran y terminan bailando juntas. Luego, en otra escena se las puede ver muy alegres compartiendo un encuentro sexual.<sup>54</sup> Aquí puede observarse claramente la apoyatura de ambas expresiones, musical y corporal, y algunas de las experiencias sociales que irrumpieron en el tango a cargo de las mujeres.

Finalmente, el video de Gotan Project del tema *Diferente* (*Lunático*, 2006), constituye una reflexión acerca de las distintas posibilidades del amor por medio del tango. El corto describe una noche de milonga en un sitio tradicional en la que se desarrolla una exhibición de baile donde, por el mismo efecto de duplicación señalado antes, se juega con una pareja heterosexual, la que por momentos se torna en una pareja de mujeres y por momentos de varones. Paralelamente, una mujer y un varón que individualmente se dirigen a la milonga invitan a pensar que esperan encontrarse allí, hasta que al final se muestra (en un tono sugerido, no explícito) que cada uno buscaba encontrarse con una compañía del mismo sexo. La letra de la canción dice lo siguiente: “En el mundo habrá un lugar/para cada despertar/ un jardín de pan y de poesía/ Porque puestos a soñar/fácil es imaginar/ esta humanidad en armonía/ Vibra mi mente al pensar/ en la posibilidad/de encontrar un rumbo diferente/Para abrir de par en par/ Los cuadernos del amor/del gauchaje y de toda la gente/Qué bueno che, qué lindo es/ reírnos como hermanos/por qué esperar/ para cambiar/ de murga y de compás”.

Es importante señalar que además del tango *queer* existen otros espacios pensados para posibilitar el baile del tango entre parejas gays, como la milonga La Marshall que funciona desde el 2003. Igualmente, el baile entre parejas del

<sup>52</sup> El video se puede ver en: <http://www.youtube.com/watch?v=yuuxfmzddbbs&feature=related> [Fecha de consulta: 4 de junio de 2012].

<sup>53</sup> El tema *Mente frágil* pertenece al disco *Emigrante* (2004).

<sup>54</sup> El video está disponible *online* en: <http://www.youtube.com/watch?v=NTxVXcdgncg> [Fecha de consulta: 4 de junio de 2012].



mismo sexo, sobre todo de mujeres, es una práctica que se ha asimilado bastante y puede verse en diferentes milongas sin estar relacionada necesariamente con las elecciones erótico-afectivas de las practicantes.

Particularmente Tanghetto y Narcotango son los conjuntos que, con residencia en Buenos Aires, conocen y han tenido una relación efectiva con las prácticas de baile en la ciudad. Esta experiencia se vislumbra claramente en sus abordajes musicales concernientes a la temática y en sus diferencias respecto de ciertos rasgos exóticos que aparecen en los otros conjuntos. Carlos Libedinsky, integrante e impulsor de Narcotango, dice lo siguiente: “El baile ya venía renovándose en los últimos diez, quince años, los bailarines ya empezaban a bailar distinto, aun con los tangos tradicionales. Yo sentía una especie de transculturación. El baile estaba siendo desarrollado por gente contemporánea pero la música no. El electrotango ayudó a completar ese proceso”.<sup>55</sup>; “Y a mí, como bailarín, me encantaba bailar Di Sarli o Pugliese, pero llegado un momento de la noche notaba una necesidad corporal de algo distinto, en mí y en los otros”.<sup>56</sup>

Una de las dos mujeres que actúan en el video de Tanghetto es Roxana Gargano, quien por varios años organizó La Marshall junto con Augusto Balizano. De hecho, media una relación personal que hizo que este conjunto se presente en vivo en el I Festival Internacional de Tango Queer en Buenos Aires (2007).

Mediante estas descripciones hemos visto que el tango electrónico se identificó con corporalidades, formas de erotismo y relaciones de género nutridas de situaciones reales en las prácticas de baile actuales. Es posible preguntarse en qué medida dicha producción reforzó su gesto irreverente a partir de estos referentes periféricos para el mundo del tango. Lo que puede afirmarse es que su vínculo con relaciones sociales concretas facilitó la apropiación por los bailarines de esta música, generando un guion para que estas relaciones actúen y se vuelvan inteligibles, legitimando así su existencia en un contexto de críticas y rechazo.

También pueden pensarse cuáles son los efectos de sentido que produce la referencia a lo femenino en un contexto marcadamente masculino. En este punto se genera una cierta distancia del agenciamiento de género en las prácticas de baile, con algunas similitudes respecto de la poética del tango de 1920, en la que se expresaba una ansiedad masculina referida al ingreso de las mujeres en la vida pública y los consiguientes procesos de autonomía relativa en algunos órdenes.<sup>57</sup> Así, se reitera una misma dinámica de atracción y de ansiedad que generan las formas de poder y legitimidad que asumen las mujeres, al tiempo que producen cosificación y control sobre ellas limitándolas a ser representadas y no como actores de su propia representación.

Además, Susan McClary, en lo que ha sido uno de los trabajos seminales de la musicología feminista norteamericana, *Feminine Endings*, señala que en la música aparece una tensa relación entre las mujeres y las nuevas tecnologías, debido a

<sup>55</sup> Nota periodística: “Un sampler y una quebrada”, 2006, s/a: <http://www.tangodata.com.ar/homenotasyentrevistas.php> [Fecha de consulta 20 de diciembre de 2006].

<sup>56</sup> [http://weblogs.clarin.com/cronicas/archives/2006/08/8\\_gotan\\_electronico.html](http://weblogs.clarin.com/cronicas/archives/2006/08/8_gotan_electronico.html)

<sup>57</sup> Savigliano 1995; Archetti 2003; Saikin 2004; Gil Lozano 2008.

que dicha relación atenta con el imaginario de lo femenino con lo natural, lo irracional y lo emocional.<sup>58</sup> En este sentido, el tango electrónico realiza dos operaciones simultáneas: da cuenta de las transformaciones sociales contemporáneas en virtud de las relaciones de género, mientras que establece los límites, es decir, señala el dominio masculino de esa representación, ya que las mujeres pasan de ser hacedoras a ser protagonistas de la representación masculina. No obstante, a continuación se verá desde qué lugares las mujeres que bailan se apropiaron de la música.

## EL USO DE LA MÚSICA PARA LA CONFIGURACIÓN DE CORPORALIDADES EMERGENTES

Entre las repercusiones que estas versiones del tango suscitaron en el mundo del baile, Buch señala que desde un comienzo Gotan Project concibió sus trabajos para ser insertados en dichos espacios: primero en los ámbitos de música electrónica (*dance*) y luego en lugares de tango.<sup>59</sup> De modo casi simultáneo a la generación de los primeros proyectos musicales, en los primeros años del siglo XXI el tango electrónico se difunde en las milongas de París y al poco tiempo se convierte en un repertorio infaltable en las pistas de esa ciudad.<sup>60</sup> Asimismo, Buch sostiene que, de manera “independiente” a la producción musical, el “tango nuevo” había iniciado una búsqueda y cuestionamiento, sobre todo de las interacciones de género en el baile mientras que el tango electrónico contribuyó “a una dinámica de cambios en torno a cuestiones generacionales, estilísticas e ideológicas”.<sup>61</sup> En efecto, esta relación fue recíproca, porque Buch también señala que la estética del grupo musical ha ido ajustándose a esta práctica. Si en el primer disco los temas duraban más de 6 minutos, luego se adoptaron al formato estándar de canción (de 3 a 4 minutos), el que es más aplicable a la pista del baile.<sup>62</sup>

Por su parte, en Buenos Aires en el 2007 una profesora de tango nuevo comentaba que para ella en un determinado momento empezó a ocurrir que las grabaciones de las orquestas típicas de la década del cuarenta colisionaban con lo que se estaba gestando en los cuerpos e incluso que en las clases, a sus alumnos (mayormente gente joven), les resultaba mucho más fácil articular los movimientos con el tango electrónico.<sup>63</sup> Por esos años otros profesores coincidían en decir que algunos temas de tango electrónico eran útiles en las clases para realizar determinados ejercicios, como por ejemplo la práctica de giros, y también se lo relacionaba con ciertos contenidos técnicos innovadores, como el cambio de roles

<sup>58</sup> McClary 2002: 138.

<sup>59</sup> McClary 2002: 8.

<sup>60</sup> *Ibíd.*

<sup>61</sup> *Ibíd.*

<sup>62</sup> McClary 2002: 7. Esta forma estándar de canción también resulta más apropiada para lograr su circulación por los medios de comunicación masivos.

<sup>63</sup> Entrevista concedida por Ana Monteagudo: 30-03-2007.

en el movimiento.<sup>64</sup> Asimismo, los bailarines profesionales de tango nuevo, a la hora de realizar exhibiciones de danza, comenzaron a privilegiar el uso del tango electrónico.<sup>65</sup> Por su parte, la organizadora de una milonga que se denominó “La antimilonga” sostiene que en su espacio se consagraron conjuntos como Otros Aires y San Telmo Lounge.<sup>66</sup> Mientras tanto, los organizadores de la milonga gay La Marshall se jactan de ser los primeros en poner en funciones a la versión electrónica en la pista de baile.<sup>67</sup> En una entrevista, Balizano relata una conversación con el musicalizador (Mario Orlando) de su milonga en los comienzos, en la que este le decía: “Hay que lograr un estilo de música que sea particular de La Marshall. Y que las personas que quieran bailar esa forma, ese estilo, o esa calidad de música, tengan que venir exclusivamente a La Marshall”.<sup>68</sup> Finalmente, Roxana Gargano, quien protagonizó el video *Mente frágil* de Tanghetto, describe lo siguiente: “Lo que hacen los chicos [Tanghetto] y nosotros va en un paralelo, cubriendo otros espacios que quizás la propuesta tradicional no le da. Es como que estamos trabajando en paralelo con estas propuestas alternativas. Para mí hay como una red que se crea sola, como que es necesario vincularse, más que nada por una contención. Fue de casualidad poder conectarme con ellos y después sí continuamos trabajando juntos. Ahora ya estamos proyectando hacer una película, un corto, unas ideas que tienen que ver con el tango, pero con transmitir cosas que están pasando ahora”.<sup>69</sup> De esta manera el tango *queer* y el tango electrónico alimentaban una relación de reciprocidad al encuentro de sus alteridades, siendo que además estas apuestas conformaban un núcleo minoritario dentro del circuito tanguero convencional.

De este modo se puede afirmar que las nuevas propuestas de baile establecieron una relación de carácter contractual con el tango electrónico. La idea de contrato social<sup>70</sup> resulta útil para explicar la interrelación entre la producción musical y las nuevas propuestas de baile del tango en la construcción de sentido, además de la manera en que se vincularon desde un mismo horizonte de expectativas. En definitiva, las transformaciones estético-musicales terminaron de comprenderse por medio de las *performances*.<sup>71</sup>

Finalmente, los vínculos entre el tango *crossover* las corporalidades emergentes se estrecharon en un determinado momento y en los últimos años se disiparon. En los ámbitos de baile, el tango electrónico fue desplazado por la incorporación de

<sup>64</sup> Liska 2009. La relación entre tango electrónico y dinámica corporal innovadora pude observarla claramente en la clase realizada por Lucas de Buenos Aires en el marco de la II Maratón de Tango Queer en Buenos Aires (2011).

<sup>65</sup> Por ejemplo los renombrados Dana Frígoli y Pablo Villaraza, pareja de bailarines que crearon el Estudio DNI. Luego, Villaraza se desvinculó de este espacio.

<sup>66</sup> <http://www.lavikinga.eu/> [Fecha de consulta: 27-11-2011].

<sup>67</sup> En *Buenos Aires Gay Friendly*, 2006. Entrevista a Roxana Gargano, Mariana Docampo Falcón, Andrea Merellano y Carlos Meliá <<http://www.bue.gov.ar/especiales/?id=12>> [Fecha de consulta: 8-11-2007].

<sup>68</sup> En Gasió 2011: 4124.

<sup>69</sup> Entrevista concedida por Roxana Gargano: 26-08-2008.

<sup>70</sup> Lejeune 1991.

<sup>71</sup> Cook 2007:12.

otros tipos de músicas. Este segmento de producción abrió camino a la posibilidad de bailar, respetando ciertas pautas básicas del tango, con cualquier tipo de música en varios de los espacios de un público más joven. El éxito mediático y comercial del tango electrónico también hizo que estos espacios dejaran de tener un contacto directo con el baile. Por ejemplo, una de las organizadoras del festival de tango *queer* cuenta que en el 2011 quiso programar a Otros Aires pero la invitación se vio frustrada por los elevados costos que el grupo demandaba.

El apoyo mancomunado fue dejado atrás en la medida en que tanto las nuevas expresiones corporales como la nueva música fueron adquiriendo un estatus y legitimación social. El tango electrónico en los últimos años pasó de ser marginal a incorporarse al mundo del tango, hecho del que da cuenta el megaevento anual de tango organizado todos los años por el gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Dicho evento se distribuye en torno a un lugar principal donde se realizan las actividades centrales y en subsedes donde se programan actividades “secundarias”. En el 2008, la única mención al tango electrónico en el cronograma de recitales fue la “milonga electrónica”, que se realizó en uno de los espacios periféricos: el boliche Niceto Club, un lugar absolutamente desplazado del circuito del tango.<sup>72</sup> En el festival del 2009 se produjo un cambio considerable respecto del anterior. Los grupos Tanghetto, Narcotango y Otros Aires fueron programados para el lugar epicentro del evento<sup>73</sup>, en un recital que acompañaron una cantidad considerable de bailarines jóvenes, pero también de edades más avanzadas. En este sentido, en la “vidriera” del tango en la ciudad, reiteradamente canónica hasta el momento, el tango electrónico logró su instalación entre el 2008 y 2009. Esta incorporación tuvo continuidad en el festival 2010, con presentaciones de Luciano Superville y Ultratango. En el 2011 fue programada una “fiesta electrónica” en el espacio central, aunque en este último tuvo una importante repercusión la incorporación de la escena *under* del tango dentro de las actividades centrales, acompañada de un discurso donde los organizadores políticos asumían por primera vez la existencia de un tango “legítimo” abierto a la pluralidad de estéticas musicales.<sup>74</sup>

En el caso del baile, se incorporó en el 2008 en la grilla de clases que ofrecen estos mismos festivales: una de Augusto Balizano de La Marshall y en el 2011 circularon folletos del gobierno de la ciudad que, bajo el nombre “Ciudad diversa”, difundían el festival de tango *queer* como parte de la oferta cultural *gay-friendly* porteña.

<sup>72</sup> Niceto Club es un lugar ubicado en la zona de Palermo Soho vinculado a la música popular experimental, al pop, al rock y a la electrónica.

<sup>73</sup> El lugar ese año fue Harrods, conocido otrora como la Tienda Harrods, antiguo espacio comercial de la clase alta que se encontraba cerrado y abandonado. Fue reciclado y actualmente se utiliza para fines culturales.

<sup>74</sup> El viraje estético del evento anual aparece descrito en los párrafos de presentación de la programación impresa del Festival-Mundial 2011, firmados por el propio Mauricio Macri, entonces alcalde de la Ciudad de Buenos Aires: “Hoy, el tango encuentra nuevos horizontes creativos acordes con la época y se ha transformado en un punto de encuentro para jóvenes y adultos orgullosos de su tradición y dispuestos a ampliar sus fronteras”.

## ÚLTIMAS CONSIDERACIONES

Este trabajo analizó la relación entre música y baile y los alcances de esa vinculación en un contexto específico: el proceso de legitimación de las nuevas propuestas estéticas del tango en una etapa de cambio tecnológico.

Señalamos que a comienzos del siglo XXI las prácticas de baile del tango en la ciudad de Buenos Aires asumieron nuevos registros corporales basados en la exploración, la reflexividad y la inflexión en las normas de género. El tango electrónico emergió a la par de esas experiencias y suscitó un acalorado debate estético y político que se agudizó cuando comenzó a utilizarse en las situaciones de baile, hasta que su novedad decayó.

Se pasó revista por los focos principales sobre los que recayeron las críticas y los modos en donde el tango electrónico encontró en las experiencias corporales un ámbito de exploración sonora, con la reafirmación de las transgresiones en las pistas de baile y en los desplazamientos respecto de las normativas de la práctica establecidas hasta ese momento.

Se consideró que el tango electrónico se identificó con corporalidades, formas de erotismo y relaciones de género nutridas de situaciones reales en las prácticas de baile recientes. En particular, que construyó parte de su estética visual sobre las experiencias femeninas, filtrando las aún poco visibles relaciones erótico-afectivas entre mujeres; desde la fantasía al orden de lo cotidiano, de la inscripción masculina y heterosexual en esa mirada al terreno de lo que está por fuera de ella. No obstante, todas compartieron el hecho de considerar cierta ruptura del tango respecto de la expectativa heterosexual obligatoria.

De esta manera, analizar el tango electrónico en relación con el baile permitió observar algunos de los usos que tuvieron las nuevas producciones musicales mediadas por la tecnología y su intervención en los procesos de construcción de significados sociales.<sup>75</sup> También se podría invertir la frase y decir que las tecnologías socialmente disponibles que intervienen en la música produjeron un cierre de sentido de la práctica corporal. Más allá de establecer un antes y un después, el dominio discursivo y control operacional de las tecnologías no escapan a las condiciones sociales de su emergencia y apertura en la dimensión de la agencia<sup>76</sup>. En este sentido, Héctor Schmucler sostiene que las tecnologías existen porque han sido percibidas como útiles según una concepción del mundo.<sup>77</sup> Por su parte, Ramón Pelinski señala que si se asume que la música es una experiencia del cuerpo, en cuyo proceso reside la significación, la dicotomía música-ser humano se diluye.<sup>78</sup> La noción de la música como la extensión del cuerpo repone la relación social

<sup>75</sup> Es necesario aclarar que las tecnologías digitales disponibles no son en sí la novedad, ya que existen hace tiempo. Lo nuevo se manifiesta en su modo de aplicación en la música popular y en la gestación más reciente de un paradigma estético.

<sup>76</sup> De acuerdo con Giddens 1995.

<sup>77</sup> Schmucler 2007: 234.

<sup>78</sup> Pelinski 2000: 138.

como su rasgo intrínseco, así como recupera el valor analítico de las sonoridades empleadas para la acción del cuerpo.

Para finalizar, resulta interesante señalar que en el recital que Gotan Project realizó en Buenos Aires en el 2011, en dos o tres oportunidades los músicos invitaron a bailar al público. En el sector *pullman* del recinto, varias de las personas que estaban sentadas atrás de todo se levantaron y fueron hacia delante, pero varios de los que estaban sentados allí se quejaron porque no veían y los entusiastas se tuvieron que volver a sentar. Solo al final del recital, durante los *bises*, todos se levantaron. En general hubo poca participación del público aunque los asistentes querían hacerlo pero no sabían cómo. No podían cantar porque el formato de la voz no es narrativo; tampoco podían bailar porque el ámbito era un teatro. En la nueva música (¿bailable?) aparece una notoria evocación al cuerpo al tiempo que paradójicamente se establece una pasividad de los mismos. De modo que puede pensarse que el tango electrónico apela a un cuerpo imaginario (el *sensorium* posmoderno) y prescinde materialmente de él. Sin embargo, más allá de que la versión electrónica constituye un fenómeno acotado dentro de los nuevos procesos de producción y consumo musical, ha catalizado las demandas de las nuevas corporalidades del tango y ha contribuido a completar socialmente a esos cuerpos.

## BIBLIOGRAFÍA

ADELL PITARCH, JOAN-ELIES

2004 “Entre la autenticidad y la impostura: música y nuevas tecnologías”, en Julián Ruesga Bono (editor). *Intersecciones. La música en la cultura electro-digital*. Sevilla: Arte/facto, Colectivo Cultura Contemporánea, pp. 17-30.

ARCHETTI, EDUARDO

2003 *Masculinidades. Fútbol, tango y polo en la Argentina*. Buenos Aires: Antropofagia.

BUCH, ESTEBAN

2011 “El proyecto tango de Gotan Project”, *Revista Afuera*, VI/10 (mayo), pp. 1-11. Disponible en: [www.revistaafuera.com](http://www.revistaafuera.com) [Fecha de consulta: 5-03-2012].

CASTELLS, MANUEL

1995 *La ciudad informacional: tecnologías de la información, reestructuración económica y el proceso urbano-regional*. Madrid: Alianza.

COOK, NICHOLAS

2007 “Mudando o objeto musical: abordagens para a análise da performance”, *Música em contexto. Revista do programa de Pós-Graduação em Música*, I/1. Brasília: Universidad de Brasilia, pp. 7-32.

CORTI, BERENICE

2007 “Las redes del disco independiente: apuntes sobre la producción, circulación y consumo”, en *Las industrias culturales en la Ciudad de Buenos Aires* [AAVV, concurso de ensayos 2007, trabajos premiados]. Buenos Aires: Observatorio de Industrias Culturales, pp. 55-79.

DE LA NUEZ, IVÁN

2006 *Fantasia roja. Los intelectuales de izquierdas y la revolución cubana*. Barcelona: Debate. 143 pp.

DÍAZ GEROMET, LAUTARO

2011 “Buenos Aires Hola Cero Electrónico: un acercamiento a la relación entre la música de Astor Piazzolla y el tango electrónico”, *Revista del Instituto Superior de Música*, N° 13. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, pp. 111-123.

FABBRI, FRANCO

2006 “Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Hace falta una teoría?”, *Música popular: cuerpo y escena en la América Latina*. VII Congreso IASPM-AL [Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular], 19-24 de junio de 2006. La Habana: en prensa.

FEBRÉS, XAVIER

2008 *De Carlos Gardel al tango electrónico*. Barcelona: RBA libros.

FISCHERMAN, DIEGO Y ABEL GILBERT

2009 *Piazzolla: el mal entendido. Un estudio cultural*. Buenos Aires: Edhasa.

GARRAMUÑO, FLORENCIA

2011 “Comunidades estéticas: nuevos diálogos musicales”, *Revista Afuera*, VI/10, pp. 1-10. Disponible en: <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=168&nro=10> [Fecha de consulta: 5-03-2012].

GASÍO, GUILLERMO

2011 *La historia del tango 21. Siglo XXI, década I, 2da parte*. Buenos Aires: Corregidor.

GIDDENS, ANTHONY

1995 *La construcción de la sociedad. Bases para la teoría de la estructuración*. Buenos Aires: Amorrortu.

GIL LOZANO, FERNANDA

2008 “Género y representaciones femeninas en el cine sonoro argentino”, en María Celia Bravo, Fernanda Gil Lozano y Valeria Pita (editoras). *Historias de luchas, resistencias y representaciones. Mujeres en la Argentina, siglos XIX y XX*. San Miguel de Tucumán: Edunt, pp. 391-406.

GRECO, MARÍA EMILIA Y RUBÉN LÓPEZ CANO

2010 “Evita, el Che, Gardel y el gol de Victorino: funciones y significados del sampleo del tango electrónico”, *¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina*.

IX Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular en América Latina (IASPM-AL), 1-5 de junio de 2010. Caracas: en prensa.

LEJEUNE, PHILIPPE

1991 “El pacto autobiográfico”, *Suplemento Anthropos*, N° 29. Madrid: Endimión, pp. 47-62.

LISKA, MARÍA MERCEDES

2008 “La renovación de los valores de autenticidad o el tango electrónico como producto del mercado”, Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL). Lima, 18-22 de junio de 2008. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/74186914/Autenticidad-Tango-Electronico> [Fecha de consulta: 30-07-2013].

- 2009 “El tango que regula cuerpos ilegítimos-legitimados”, *Trans, Revista Transcultural de Música*, N° 13, s/p. Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/trans13/art04.htm> [Fecha de consulta: 30-07-2013].
- 2013 “La revitalización del baile social en Buenos Aires. Neoliberalismo y cultura popular durante la década de 1990”, *Ethnomusicology Review*, N° 18, pp. 1-21. Los Ángeles: University of California (UCLA): Disponible en <http://ethnomusicologyreview.ucla.edu/journal/volume/18/piece/702>
- LÓPEZ CANO, RUBÉN  
2006 “La música ya no es lo que era: una aproximación a las posmodernidades de la música”, *Revista Boletín Música*, N° 17, pp. 42-63. Versión *online* disponible en: [www.lopezcano.net](http://www.lopezcano.net) [Fecha de consulta: 20-10-2012].
- LUHMANN, NIKLAS  
2000 *La realidad de los medios de masas*. México: Anthropos.
- MARCHINI, JORGE  
2007 *El tango en la economía de la Ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Subsecretaría de Industrias Culturales.
- McCLARY, SUSAN  
2002 [1991] *Feminine Endings. Music, Gender, & Sexuality*. Londres: University of Minnesota Press.
- NEGUS, KEITH  
(2005) [1999] *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Barcelona: Paidós.
- PELINSKI, RAMÓN  
2000 “La corporalidad del tango: breve guía de accesos”, en *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal, pp 252-281.
- PERRONE, IGNACIO Y MARIANO ZUKERFELD  
2007 *Disonancias del capital. Música, tecnologías digitales y capitalismo*. Buenos Aires: Ediciones Cooperativas.
- RUESGA BONO, JULIÁN  
2004 *Intersecciones. La música en la cultura electro-digital*. Sevilla: Arte/facto, Colectivo Cultura Contemporánea.
- SAIKIN, MAGALI  
2004 *Tango y género. Identidades y roles sexuales en el tango argentino*. Stuttgart: Abrazos.
- SAVIGLIANO, MARTA E.  
1995 *Tango and the Political Economy of Passion*. San Francisco, California: Oxford Westview Press.
- SCHMUCLER, HÉCTOR  
2007 “La sociedad de la información: una construcción del capitalismo tardío”, en Damián Loreti, Guillermo Mastrini y Mariana Baranchuk (editores). *Participación y democracia en la sociedad de la información*. Buenos Aires: Prometeo, pp. 235-248.



## DOCUMENTOS

### *El discurso sobre la música para cine en Colombia: una aproximación bibliográfica<sup>1</sup>*

#### *The Discourse about Film Music in Colombia: a Bibliographical Approach*

*por*

Marco Alunno

Departamento de Música, Universidad EAFIT, Medellín, Colombia

malunno@eafit.edu.co

www.marcoalunno.com

La motivación para investigar un patrimonio sumergido como es la literatura acerca de la música para el cine en Colombia, surge del desconocimiento que los investigadores de Europa y Estados Unidos –quienes históricamente han tratado la música para el cine– han demostrado acerca de la literatura relativa a la música para el cine en América Latina. Desde una época temprana, las tentativas de hablar discursivamente acerca de la música para el cine afloran en Colombia en artículos publicados en revistas dedicadas al cine, la música, el arte y la cultura en general. El enfoque de los artículos es frecuentemente divulgativo, pero no están ausentes los escritos más especializados. El presente trabajo es el resultado de una investigación de archivo, y pretende brindar una imagen de la bibliografía respecto del tema existente en Colombia, como punto de partida para estudios ulteriores.

**Palabras clave:** Colombia, música, cine, revistas, bibliografías.

*The motivation to explore the hidden heritage of literature on film music in Colombia, originated from the absence of literature on Latin American film music written by scholars from Europe and the United States, who have traditionally dealt with film music. Since an early period attempts to speak discursively about film music in Colombia appear in articles published in magazines and journals dedicated to cinema, music, art and cultural topics in general. These writings are often addressed to general audiences. Nevertheless there are also a few writings intended for specialized readers. The present article is based on archival research and presents a snapshot of the existing literature about film music in Colombia as a starting point for future studies.*

**Keywords:** Colombia, film music, cinema, reviews, bibliography.

<sup>1</sup> El presente trabajo es el resultado de la investigación homónima realizada con financiamiento interno de la Universidad EAFIT (Medellín, Colombia) en 2012. Los datos reportados tienen como fecha de corte octubre del mismo año. Parte de este artículo fue objeto de una comunicación en el VII Simposio Internacional “La creación musical en la banda sonora”, Universidad de Oviedo, 13-14 de diciembre de 2012.

## 1. POR QUÉ ESTA INVESTIGACIÓN ES NECESARIA

La música para cine nace con el cine mismo; por tanto, es desde el tiempo del nacimiento del cine que ocasionalmente se habla de ella. Si hubo un incremento en la producción literaria respecto del tema en los últimos cuarenta años es porque esta literatura ha logrado diferenciarse. Por una parte, desde la visión musicológica y teórica –la más reciente–. Por la otra, desde la perspectiva del periodismo y de la crónica –la más antigua, que se distingue de la primera por brindar puntos de vista no respaldados por una metodología científica de investigación y que, sin embargo, encuentra espacios no solo en los periódicos y revistas de interés general, sino, a veces, en publicaciones temáticas y especializadas. La separación entre las dos producciones literarias se genera en el momento en que aparece clara la necesidad de convertir el discurso alrededor de la música para cine –y, por extensión, de la música aplicada– en un tema digno de pertenecer a las disciplinas musicológicas<sup>2</sup>.

Como se puede notar, hay una relación de precedencia temporal entre la literatura de la música para cine y la música para cine como estudio musicológico, lo que parece indicar que la segunda surgió de un interés que ya había demostrado la primera. Lógicamente, todo hace pensar que esta última puede tener escondidas algunas semillas representativas de lo que serán sus frutos futuros. Por esta razón, es necesario estudiarla con método y dedicación. Si en alguna circunstancia no se ha hecho todavía, es porque en los países donde la música para cine ha tenido que luchar para establecerse como disciplina de estudio, la distancia entre ella y la literatura de carácter periodístico ha sido la consecuencia de un proceso de autoafirmación<sup>3</sup>. En todo caso, es tautológico que la existencia de un pensamiento musicológico es *conditio sine qua non* para que la música, más allá de ser un punto de atención superficial y puramente emotivo, pueda aspirar a ser objeto de estudio. Sin embargo, ¿qué deberíamos hacer con todo lo que se dijo acerca de la música para cine en países en los que la producción literaria se clasifica, casi por completo, en una franja de tipo divulgativo? ¿Deberíamos ignorarlo? Hablamos aquí de países en los que la musicología es todavía una disciplina joven y, como tal, tiene prioridades específicas que generalmente no incluyen la música para cine sino la preservación de la memoria musical de la nación y de las tradiciones autóctonas.

Esto no significa que haya que esperar tiempos mejores para que se pueda enfrentar el discurso de la música para cine desde un enfoque musicológico. Hasta la fecha, los estudios de música aplicada han sido principalmente una prerrogativa de los países europeos y norteamericanos<sup>4</sup>, estos, si no niegan que pueda existir una producción literaria sobre el tema en los países de América Latina, en efecto la ignoran. Una razón reside seguramente en el hecho de que, como ya pasó en Europa y Norteamérica, esta producción no está donde uno más esperaría encontrarla, o sea, en las revistas de música. En realidad, la naturaleza interdisciplinaria de la música aplicada hizo que los primeros en ocuparse de ella fueran estudiosos del cine o de los fenómenos culturales. La otra razón es independiente de factores interdisciplinarios o geográficos, porque se halla ligada a la inestabilidad y escasa

<sup>2</sup> Quizás uno de los primeros trabajos de este tipo sea *Estetyka muzyki filmowej* de Zofia Lissa (publicado en Cracovia en 1964) que la editorial Henschel volvió a imprimir el año siguiente en Berlín en traducción alemana con el título *Ästhetik der Filmmusik*.

<sup>3</sup> Es por ejemplo el caso de Italia, donde los estudios académicos, influenciados por la estética crociana, han mantenido a los márgenes durante décadas toda actividad humana relacionada con lo artesanal y lo funcional, cuyos ejemplos son, respectivamente, las llamadas “artes menores” y la música para cine (Miceli 1990a: 201-222 y 1990b: 7-13).

<sup>4</sup> Aquí y más adelante nos referimos mediante la voz Norteamérica a Canadá y Estados Unidos solamente.

difusión de la producción cinematográfica de muchos países latinoamericanos, de lo que hablaremos en mayor detalle más adelante. No son ciertamente estos los únicos motivos que explican la invisibilidad de un continente a los ojos de otro continente<sup>5</sup>, pero sirven de directiva para el discurso que sigue. No por acaso, este es el contexto en el que se inscribe Colombia. Por un lado, una escuela musicológica relativamente joven, cuyos esfuerzos están, por el momento, enfocados en el trabajo de archivo, recuperación e interpretación de un patrimonio musical olvidado y en deterioro<sup>6</sup>. Por el otro, una industria cinematográfica que, solo en los últimos diez años, ha mostrado tener intenciones serias de afirmarse como negocio sólido y económicamente rentable<sup>7</sup>.

Reconocemos que es difícil generalizar<sup>8</sup> pero esta podría ser, razonablemente, la situación en la que se encuentran la mayoría de los países latinoamericanos, excepción hecha, obviamente, de México, Brasil y Argentina que, por lo menos cinematográficamente hablando, gozan de una tradición rica e influyente. Aquí se explica por qué el título del presente artículo indica como objeto de estudio una realidad definida –la colombiana–, sin perder la esperanza de proyectarse un día en una dimensión más amplia –la latinoamericana–.

Obviamente, el formato de un artículo no permite una mayor profundización en las materias que es necesario conocer para abordar el objeto de la música para cine en Colombia. Sin duda, el conocimiento previo de, por lo menos, la historia del cine colombiano<sup>9</sup> y la historia de la música en Colombia (por ej. Perdomo Escobar 1945) ofrecerán al lector más informaciones acerca de autores y argumentos de cuanto pueda hacerlo una bibliografía, aunque sea parcialmente comentada, como la que presentamos en este trabajo. Es exactamente en función de la especificidad del tema por lo que consideramos oportuno brindar al lector, primero que todo, unos lineamientos generales de la historia del cine colombiano.

De allí que el sujeto de este artículo volverá al tema musical para definir cuáles han sido los límites autoimpuestos al proceso investigativo y sus alcances. Esto con el fin de introducir el siguiente apartado respecto de la apreciación de la música para cine en páginas de revistas, programas de radio y tesis de estudiantes universitarios en Colombia.

<sup>5</sup> Sin duda, no hay motivos de carácter lingüístico, como es fácil imaginar que ocurra con una, por nosotros desconocida, producción literaria en países asiáticos.

<sup>6</sup> Si bien los primeros estudios histórico-musicales importantes aparecieron entre 1930 y 1940 (Perdomo Escobar 1945; Igalada 1938: 638-861), la musicología en sentido moderno, aunque enfocada principalmente en lo etnomusicológico, quizás haya nacido con Andrés Pardo Tovar (1966: 22-36; citado en Bermúdez 2006: 7-83). Respecto de la música para cine, algunos de los más reconocidos musicólogos del momento –Egberto Bermúdez, Jaime Cortés Polanía, Ellie Anne Duque Hyman y Fernando Gil Araque, en comunicación personal con el autor–, concuerdan en reconocer que, si no se ha hecho mucho en este campo, se debe en parte a la juventud de la musicología colombiana.

<sup>7</sup> La Ley 814 de 2003, o Ley del Cine, presenta la importante novedad, respecto de otras leyes o empresas del pasado (por ejemplo la Ley Novena de 1942 y la Compañía de Fomento Cinematográfico en 1978), de brindar beneficios tributarios a los que inviertan en las producciones cinematográficas (Cap. III, art. 16 y 17). Permite a los directores “vender” sus proyectos en la bolsa de valores como si se tratara de una emisión de acciones. Sin embargo, en el 2009 Juana Suárez hacía notar que “hasta la fecha no se cuenta con ningún proyecto cinematográfico colombiano que ofrezca las condiciones de seguridad y control de riesgo que justifique una titularización ante la Superintendencia Financiera” (Suárez 2009: 212). Los decretos de la ley 814 se pueden descargar en la siguiente dirección: <http://www.mincultura.gov.co/?idcategoria=23666> (consulta: 3 de octubre de 2012).

<sup>8</sup> No realizamos ninguna investigación por fuera de Colombia, así que lo que se señala acerca de América Latina es una mera hipótesis.

<sup>9</sup> Por ejemplo los textos de Martínez Pardo (1978) –para el cine colombiano hasta 1978– y Juana Suárez (2009) –para una visión más contemporánea, no organizada en forma de relato histórico, sino que a partir de ensayos críticos–.

Sin embargo, por razones de espacio y relevancia de las fuentes, en el capítulo sucesivo concentraremos nuestra atención solo en dos documentos que efectivamente merecen ser presentados al público, mientras que la bibliografía completa, por ser con frecuencia de bajo nivel histórico-crítico, se encontrará clasificada temáticamente en el apéndice.

Queremos finalmente enfatizar que nuestro enfoque es solo uno de los posibles puntos de partida para el estudio de la música para cine en el continente latinoamericano. De hecho, redactar y comentar una bibliografía no es para nosotros un fin sino un medio para empezar un discurso nuevo, científicamente calificado y musicológicamente informado. El análisis de determinadas películas, la reconstrucción de un período histórico o el examen de la filmografía de un director en particular constituyen otras perspectivas igualmente perseguibles. Es así como, en cierto sentido, nuestra investigación se pone como meta algo que las corrientes musicológicas colombianas, como se ha constatado precedentemente, ya están haciendo desde hace algún tiempo en otros campos: catalogar y preservar materiales, compararlos y promover un acercamiento crítico. Esperemos que nuestro comienzo sea bienvenido y estimule operaciones análogas en otros países latinoamericanos.

## 2. BREVE HISTORIA DEL CINE COLOMBIANO

Así como ocurrió en muchos países del mundo, la penetración del cinematógrafo Lumière en Colombia fue muy temprana. Queda registro de que ya en 1897, solo dos años después de la invención de los hermanos franceses, se dieron en el puerto de Colón (actual Panamá y, en ese entonces, territorio colombiano) las primeras proyecciones cinematográficas por mano del francés Gabriel Veyre y de la Compañía Universal de Variedades del empresario Balabrega. Mucho de lo que venía de Europa entraba a Colombia a través del puerto de Colón. Otras regiones urbanas del país, como Medellín, Cali y Bogotá, orográficamente eran de difícil acceso. De hecho Veyre, inicialmente muy animado en llevar el cine a la hodierna capital colombiana, desistió a mitad de camino y volvió a Francia.

Después de un comienzo prometedor, el cine y otros tipos de diversiones se vieron, sin embargo, interrumpidos pronto por la Guerra de los Mil Días (1899-1902), la misma en la que Colombia perdería, adicionalmente, el territorio panameño. A pesar de todo, el espectáculo del cine se reanudó inmediatamente en 1903, año en el que los hermanos italianos Di Domenico llegaron al puerto de Colón para, en 1909, mudarse definitivamente a Bogotá. Ellos, los Acevedo y el también italiano Florio Manco (en Barranquilla), fueron los pioneros del cine colombiano. Además de mostrar películas de procedencia europea (principalmente italiana y francesa) todos se dedicaron a la producción de películas originales, siendo el género documental, de crónica y de reconstrucción de eventos históricos en formato de cortometraje el preferido, sobre todo por los Acevedo. A los Di Domenico se deben además el nacimiento de las primeras dos revistas colombianas dedicadas al cine (*Olympia*, 1915 y *Películas*, 1916), así como la primera sociedad productora –la Sicla–, y el impulso a la construcción del teatro Olympia en Bogotá, el primer espacio cubierto de la capital consagrado a espectáculos masivos.

Lo siguieron muchos otros en la segunda década del siglo y, con ellos, también muchas más películas de producción colombiana. Son de estos años los primeros éxitos de ficción cinematográfica nacional: *María* (dir. Alfredo del Diestro y Máximo Calvo, 1922), *Aura o las violetas* (dir. Pedro Moreno Garzón, 1924), *La tragedia del silencio* (1924) –a la que pertenece una de las dos fuentes de interés presentadas en el apartado 5–, y *Bajo el cielo antioqueño* (1925), ambas dirigidas por el padre de los Acevedo, Arturo Acevedo Vallarino. Otras doce películas mudas completan la producción cinematográfica colombiana en la década de los veinte, antes de que el cine sonoro se impusiera rápidamente en el nivel internacional y

el mercado interno viera las importaciones de películas europeas y la productividad local remplazadas por la entrada consistente del cine norteamericano.

La baja en la producción nacional se debió también a la dificultad encontrada por los exhibidores, de hacer frente a los costos de implementación de los sistemas Vitaphone y Movietone. Con el cine sonoro en pleno auge, toda la década de los treinta está marcada por el perfeccionamiento de un aparato de fabricación colombiana: el “cronofotófono” del ingeniero alemán-colombiano Carlos Schroeder. A pesar de que la invención finalmente no fue tan exitosa como pareció en un primer momento, llegó igualmente a dejar rastro de sí en el trabajo conjunto de Schroeder y los Acevedo (ver el apartado 5). Sin embargo, para asistir al primer largometraje de ficción sonoro y parlante de la historia del cine colombiano (*Flores del valle*, dirigido por el español Máximo Calvo, ya autor de *María* en 1922) hubo que esperar hasta 1941. Para ese entonces, las cinematografías mexicana y argentina, que podían capitalizar por la facilidad de exportación debida al idioma, habían recortado una buena tajada del mercado a los distribuidores norteamericanos que, como reacción, empezaron la producción de películas dobladas al español.

Los años cuarenta no se caracterizan seguramente por la producción de largometrajes de ficción que fue bien escasa (con el de Calvo, vale mencionar *Allá en el trapiche* y *Bambucos y corazonas*, producidos por la Ducrane Films de los hermanos Duperly en 1943 y 1945, respectivamente) sino, más bien, por la promulgación de la “ley novena” de cine en 1942, la primera en su género en el país. El reconocimiento jurídico del fomento al cine colombiano proporcionaba un marco legal indispensable para poder fundar las bases de una industria cinematográfica nacional. Esto, sin embargo, no podía compensar algunas fallas técnico-estructurales en el cine de ficción nacional; en particular, la ausencia de un sistema productivo organizado y rentable y la falta de equipos y de personal capacitado en hacer películas sonoras. A esta última razón se pueden atribuir, además, las tendencias costumbristas y paisajistas del cine colombiano de ficción que, por medio de canciones y vistas bonitas, lograba tanto evitar las dificultades de grabar con claridad los diálogos como amortiguar la torpeza de los actores. A pesar de todo, la década de 1950 produjo los primeros cineclubes (como el Cine Club de Colombia), los primeros ejemplos de periodismo especializado (Hernando Salcedo Silva, Alberto Aguirre y Orlando Mora), y las primeras películas que se distanciaron del folclorismo y de la imitación de modelos extranjeros (*La langosta azul*, dir. Luis Vicens Estrada, 1954; *La gran obsesión*, dir. Guillermo Ribón, 1955, y *El milagro de la sal*, dir. Luis Moya, 1958).

El carácter *amateur* del cine colombiano empezó a cambiar a mediados de los años sesenta, cuando regresaron al país algunos cineastas que se habían formado en el exterior. Salcedo Silva (1981) denominó a este grupo “Los Maestros”, pero, en realidad, nunca formaron escuela aunque sí establecieron las bases para el desarrollo de un cine profesional colombiano. Algunos regresaban de París (Francisco Norden, Marta Rodríguez), otros de Roma (Guillermo Angulo, Roberto Triana) para dar vida a un cine verdaderamente colombiano, no importaba si documental (Gabriela Samper, Francisco Norden), de denuncia (Jorge Silva, Marta Rodríguez), político (Julio Luzardo, Francisco Norden) o de comedia (Luzardo Díaz). Sin embargo, la agresividad mercantil de los distribuidores norteamericanos radicados en el país y una ley demasiado débil en imponer cuotas de mercado justas, mantuvieron la ya escasa producción colombiana en una posición constantemente precaria que solo las coproducciones internacionales y la inusual presencia de muchos cineastas extranjeros en el país durante toda la década, lograron vigorizar.

En el clima altamente politizado que el cine de los años setenta heredó de la década precedente, terminó la ausencia crónica de apoyo estatal al cine nacional. Mediante un decreto de 1971 se establecieron las cuotas de pantalla por destinarse a la producción local, se impuso la presencia de un corto colombiano antes de cualquier proyección y se

aplicó un sobreprecio en las boletas para que los ingresos se repartieran entre productor y distribuidor. La creación de la Compañía de Fomento Cinematográfico (Focine) en 1978 y la así llamada “época del sobreprecio” dejaron como legado más de ochocientos cortometrajes, “con una calidad dispar y una muy animada generación de cineastas” (FPFC, 2009?: 66). Sin embargo, la producción de largometrajes no logra afirmarse y queda en las manos de iniciativas privadas, al margen de la política del sobreprecio. Es este el caso de directores activos, tanto en la comedia popular (los éxitos taquilleros de Gustavo Nieto Roa con *Esposos en vacaciones*, 1977 y *Colombia Connection*, 1978) o en el género de fantasía y horror (el terror criollo de bajo presupuesto de Jairo Pinilla en *Funeral siniestro*, 1978 y *Área maldita*, 1979) como en el cine políticamente comprometido (los ya mencionados Marta Rodríguez y Jorge Silva con *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro*, 1982).

Un decreto gubernamental del 1992 puso la palabra fin a Focine, compañía que, en quince años de gestión, no llegó a cumplir con su misión de establecer una sólida industria cinematográfica en Colombia. La falta de una correcta planificación conceptual y política del fomento cinematográfico dejó muchas pérdidas económicas, pero, a pesar de todo, se logró dar la sensación de que el cine colombiano había finalmente nacido. Lastimosamente, el mismo entusiasmo que había ya caracterizado otras esperanzas frustradas en la historia del cine colombiano, no podía suplir la extremada fragilidad de la estructura distributiva del cine autóctono. Incluso la Ley general de Cultura de 1997, que ratificaba el apoyo del Estado en materia de cinematografía, no representó por años una real competencia ni a la agresiva penetración del cine norteamericano y, en menor medida, mexicano en el territorio de Colombia, ni a la difusión del cine en casa. De hecho, los años 90 registraron una baja histórica en la afluencia al cine por parte de los colombianos y evidenciaron, una vez más, los problemas ligados a la distribución y exhibición: de 35 largometrajes nacionales realizados entre el 1993 y el 1999, solo 15 llegaron a la pantalla grande (aunque entre estos se encuentre un éxito internacional como *La estrategia del caracol*, dirigida por Sergio Cabrera, 1993). Ante tal situación, algunos directores reaccionaron trabajando en el medio televisivo o participando en coproducciones extranjeras como había ya ocurrido treinta años antes en la época de “Los Maestros”.

La Ley general de Cultura pareció otra iniciativa ineficiente por parte del Estado, pero estableció las bases para que, en el 2003, se firmara la Ley 814, conocida como Ley de Cine. Esta vez el fomento cinematográfico pudo contar, entre otras cosas, con la creación de un Fondo de Desarrollo Cinematográfico, un sistema organizado de contribuciones parafiscales y el reconocimiento de la figura del productor en términos profesionales. Es así como se crearon nuevas casas de producción y se pudo pasar desde un solo largometraje producido en el 2000 a doce en el 2008<sup>10</sup>. La constante participación de la cinematografía colombiana en festivales internacionales, la alta calidad artística y técnica de muchas de sus películas y la buena acogida que el cine autóctono parece finalmente tener también en su tierra, hacen pensar que quizás la historia del cine colombiano no vuelva a conocer interrupciones ni en el breve ni en el largo término.

### 3. DELIMITACIONES DEL CAMPO INVESTIGATIVO

Por ser supuestamente fuentes de opiniones informadas y serias, las revistas especializadas representan el punto de partida de muchas investigaciones de archivo. La presente investigación no tuvo intenciones diferentes al principio, pero sí quiso desviarse en algunos

<sup>10</sup> Entre los más destacados del período se encuentran: *Soñar no cuesta nada*, dir. Rodrigo Triana, 2006; *Satanás*, dir. Andy Baiz, 2007, y *Un tigre de papel*, dir. Luis Ospina, 2007.

casos para seguir pistas nuevas abiertas por citas bibliográficas que conducían a menudo a periódicos o publicaciones no especializadas. Sin embargo, lo que se hizo está bien lejos de ser una investigación exhaustiva en periódicos. Al contrario, una mirada cuidadosa a algunos de los que tienen más larga trayectoria en el país, como *El Tiempo* o *El Espectador*, está todavía por hacerse. Si lo que se quiere es reconstruir la crónica de la vida musical que ha rodeado el cine colombiano<sup>11</sup>, pues es allí donde probablemente habría que buscarla<sup>12</sup>. Siendo nuestra meta la búsqueda de un repertorio literario menos extemporáneo, más que la colección de periódicos de las hemerotecas, el primer selector de nuestro material de partida han sido las bases de datos de las principales bibliotecas nacionales –públicas y universitarias–. Lo que siguió de allí fue un camino centrífugo para ubicar fuentes y documentos que, a pesar de alejarnos progresivamente del núcleo central, favorecían una visión cada vez más amplia y orgánica de la historia cinematográfica de Colombia desde una perspectiva musical.

La primera selección, que nos ponía inequívocamente en dirección hacia las revistas de cine y de cultura, produjo un resultado que, como ya se explicó, era en parte esperado. A una inquisición extensa de este material, añadimos entonces una pesquisa en los principales textos colombianos de cine, en tesis universitarias, en boletines de programación de radiodifusoras y, finalmente, en fuentes digitales (CD, DVD y sitios internet). Todo ello sin olvidar que los márgenes de nuestra investigación han sido desde el principio los dos siguientes: a) enfocarse principalmente en la producción de revistas especializadas y de libros; b) incluir cualquier texto que haya sido escrito para y publicado por una revista colombiana, *no importa si de autor colombiano o sobre la música colombiana en el cine colombiano*. Colombia se entiende aquí entonces como pueblo destinatario de una contribución cultural, y no como identidad nacional. Nos interesa más lo que se dio a leer al público colombiano en término de trabajos originales, que los límites geográficos y culturales que un texto define para su contenido. Caso aparte es la reedición en traducción castellana de textos inicialmente publicados en el exterior. Si no se han tenido en cuenta es porque su existencia, sin duda importante, se debe a decisiones editoriales y no a la voluntad de brindar un producto original para un destinatario específico<sup>13</sup>. En nuestra lista de publicaciones

<sup>11</sup> Aunque fuese de forma indirecta como cuando la sala de cine era también, o se prestaba ocasionalmente para ser utilizada como un lugar de teatro musical (ópera lírica y zarzuela). La revista *Olympia*, órgano oficial del Salón Olympia, administrado por sus propietarios los hermanos Di Domenico, publicó a menudo las compañías operísticas que pasaban frecuentemente por los escenarios del teatro (“La ópera en el Olympia”, 1915: 1). Sobre el mismo tema relatan también Jorge Nieto y Diego Rojas (1992: 59-61). Una gustosa e irónica opinión acerca de la orquesta del Olympia, aunque de una ingenuidad al borde de la ignorancia en hechos musicales (y, tal vez, ortográficos), nos la da también un escritor anónimo: “En el orquesta del Olympia, que por cierto está de chuparse los dedos, hay ahora músicos de «primo cartello». Vale la pena oír [*sic*] esta orquesta que sí sabe por dó va esta agua al molino en asuntos de repertorio variado. Todos los profesores están muy de acuerdo. En esto se parecen a los liberales” (“Los señores de la música”, 1919: s.p.).

<sup>12</sup> Nos lo confirma Hernando Martínez Pardo, en dos artículos de *El Tiempo* citados en su libro (1978: 72). Lastimosamente, no pudimos remontar a la fuente primaria por posibles errores en las referencias bibliográficas de Martínez Pardo.

<sup>13</sup> Aquí se reportan unos cuantos, pero podrían ser más, en vista de que no siempre ha sido posible determinar con exactitud la procedencia del material: Wiestaw Kot (trad. Bogdan Janusz), “La nueva música del cine”, *El Malpensante*, N° 16, abr. 1999, pp. 52-55 (una entrevista al compositor polaco Zbigniew Preisner); Brian De Palma, “El sonido y la furia”, *El Malpensante*, N° 49, sept. 16-oct. 31 de 2003, pp. 68-71 (en este artículo el director habla de Bernard Herrmann); Tom Schneller, “Death and Love: Bernard Herrmann’s Score for Vertigo”, *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Arte Escénicas*, Vol. 1, N° 2, abr.-sep. 2005, pp. 189-200; Henry Colpi, “La música de ‘Hiroshima, mi amor’”, *Boletín*

(ver Apéndice) no caben tampoco las críticas de películas de argumento musical, ya que es razonable pensar que, en su mayoría, fueron escritas no con la intención sino con la inevitable necesidad de hablar de la música para cine<sup>14</sup>.

Como ya se había anunciado precedentemente, las modalidades investigativas aplicadas al caso colombiano podrían ser, *mutatis mutandi*, repetidas para otros países de América Latina.

#### 4. "... UN TEMA QUE SE HA ESTUDIADO POCO EN COLOMBIA"

La exploración de las revistas de cine ha sido enormemente facilitada por la labor documental de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (FPFC) que, con su valiosa edición comentada de las *Publicaciones periódicas de cine y video en Colombia 1908-2007* (2007)<sup>15</sup>, ha empujado esta investigación hacia una conclusión más rápida de lo esperado. No podemos decir lo mismo respecto de la música, de la que no existe todavía una publicación equivalente que cubra el período histórico en cuestión. En verdad, no existe tampoco una cantidad de revistas de música en el siglo XX que pueda ser lejanamente comparable con la abundancia de publicaciones de cine, pues hay 127 revistas contenidas en el texto de la FPFC.

Por supuesto, una buena parte de estas revistas tuvo vida muy breve<sup>16</sup> y fue más el fruto de buenas intenciones de irreductibles aficionados o pequeños cineclubes universitarios, que el resultado de una empresa editorial sólida y organizada. De todas maneras, el dato no deja de sorprender, y asombra incluso más si, como ya se mencionó en el apartado 2, se considera que el cine en Colombia ha sido caracterizado (por lo menos hasta hace poco) por una historia de discontinuidades productivas<sup>17</sup>, de falsas promesas y esperanzas desatendidas, de soñadores inspirados y de sonoros fracasos comerciales<sup>18</sup>, de ayudas estatales y mala gestión de los aparatos legislativos y económicos; en fin, una historia hecha de tanta buena voluntad por parte de pocos y muchas coyunturas adversas.

La importancia de las revistas de cine reside en el hecho de que son ellas las que albergan la mayoría de artículos relacionados con la música para películas. Desafortunadamente, pocos de estos artículos (a modo de ejemplo Lugo Febres 2006: 46-51; Camuñas 1988:

*de Programación de la Radiotelevisora Nacional de Colombia*, N° 193, ago. 1960, pp. 18-24 (primera parte) y N° 194, sept. 1960, pp. 21-24 (segunda parte) [el autor es el bien conocido especialista francés de música para cine y autor del libro *Défense et illustration de la musique dans le film* (Lyon: SERDOC, 1963)]; [Graham Bruce], "La música en los filmes de Glauber Rocha", *Arcadia va al cine*, N° 1, mar.-abr. 1982, pp. 9-15 (originalmente publicado en *Jump Cut*, N° 22, mayo 1980, pp. 15-18); y consideraciones sobre el sonido, extraídas de textos del célebre teórico y escritor húngaro Béla Bálazs, en *Consecuencias*, N° 5, 2007, pp. 23-31.

<sup>14</sup> Entran en esta categoría las penetrantes críticas de Luis Alberto Álvarez a "La Flauta Mágica de Mozart y Bergman", "Sobre María Callas, el cine y la ópera", "El maestro de música de Gérard Corbiau: el misterio del secreto inaferrable", etc. La única excepción es la "Conversación con Luis Bacalov: la música es más importante de lo que nosotros sabemos" (Álvarez 1992, Vol. 2: 243-264).

<sup>15</sup> Y, sobre todo, con el archivo físico guardado en la sede bogotana de la fundación.

<sup>16</sup> Muchas son las revistas que no lograron publicar sino pocos números, por ejemplo: *Boletín* (1976), *Cine-búho* (1980), *En Rodaje* (1984), *Super 8* (1984), *Claqueta* (1986), etc.

<sup>17</sup> Las reflexiones críticas "Siempre [...] surgen después de hacer la película; además, como pasa a menudo, de película en película se van cinco años. Lo más grave de América Latina en el cine es la distancia con que se trabaja, porque se elabora y se desarrolla en el pensamiento, pero nunca en la práctica". Así lamenta Carlos Álvarez en una entrevista del 19 de junio de 1977 con Umberto Valverde (Valverde 1978: 71).

<sup>18</sup> Nos referimos aquí a la turbulenta vida de Camilo Correa, crítico, director y empresario de Medellín (Duque 1988; texto que después fue incluido en una versión abreviada en Duque 1992: 296-374).



47-48) emergen desde una difusa mediocridad que, con demasiada frecuencia, equivoca la divulgación con una injustificada chabacanería y negligencia en brindar informaciones precisas y correctas. Incluso la revista *Kinetoscopio*, una de las más duraderas en Colombia (ya cuenta con veintidós años de existencia) y la que más que cualquier otra ha publicado artículos de la música para cine (siete), no parece haberse preocupado mucho, ni de la calidad, ni del contenido de estos trabajos<sup>19</sup>, salvo en pocos e insustanciales casos<sup>20</sup>. Sin embargo, entre las revistas de cine se encuentra una pequeña joya de la que hablaremos en el capítulo sobre las fuentes de particular interés (apartado 5).

Desde el mundo musical no se han encontrado casi aportaciones, excepto por unos pocos artículos de menor valor y el interesante CD *El cine colombiano en música* que Carlos Barreiro Ortiz editó en el 2005, el único de su estilo existente hasta el momento. A la publicación del CD y su cuadernillo, se acompañaron también un artículo escrito para *El Tiempo* (2005a: s.p.), una edición separada y parcialmente modificada del mismo cuadernillo (2005b) y algunas conferencias. Barreiro Ortiz fue, sin duda, el único investigador colombiano en haber prestado atención duradera a la música que los compositores de su país han escrito para el cine<sup>21</sup>. Sin embargo, puede con razón afirmarse lo que se puso como título de este apartado<sup>22</sup>. En efecto, lo que se acerca más a una contribución investigativa, después de su experiencia, son algunas tesis de pregrado procedentes de la carrera en Comunicación Social de la Universidad Pontificia Bolivariana (UPB) en Medellín y del énfasis en Composición de Música Comercial que se ofrece en la carrera de Estudios Musicales de la Pontificia Universidad Javeriana (PUJ) en Bogotá. De la PUJ salieron seis tesis de pregrado escritas entre el 2005 y 2010 (ver lista de las publicaciones, tesis de pregrado) a las que es posible añadir un *unicum* más curioso por su datación que por su contenido: *El papel de la música en un medio de comunicación social: el cine*, de Magaly Rosales de Gómez. Esta tesis fue escrita en 1976 para la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación Social (hoy simplemente Comunicación Social) de la Universidad Javeriana. Como era de esperar, tiene un enfoque eminentemente comunicacional, con posiciones estéticas muy cuestionables. Se destaca, de todos modos, el “pionerismo” de la autora (y su asesor, Enrique de la Hoz Díaz) en haber escogido como objeto de tesis un tema que, en ese tiempo, era de poca acogida académica, incluso en países con tradiciones músico-cinematográficas mucho más largas que Colombia.

Así como ocurrió en este último caso, también en la UPB las contribuciones estudiantiles acerca del tema no provienen de una carrera en música o en cinematografía, sino de estudios de comunicación que, por su amplio espectro disciplinario, contemplan también el cine y su música (ver Apéndice).

Curiosamente, música y cine son dos temas que se han mantenido cuidadosamente separados en el tiempo, incluso en publicaciones que harían pensar exactamente lo contrario. Quizás el caso más elocuente sea el de los diecisiete números de *Cine y Música* (un

<sup>19</sup> Entre enero de 1994 y junio del año siguiente, *Kinetoscopio* publicó tres artículos que tratan, bajo títulos diferentes pero con igual superficialidad e irreflexión, un tema demasiado extenso para caber en pocas páginas: la historia de la música para cine.

<sup>20</sup> Insustanciales porque el formato mismo de la revista no permitió a los autores un mayor desarrollo de los temas tratados.

<sup>21</sup> De hecho, el artículo de *El Tiempo online* que acabamos de citar es precedido por otros tres del mismo autor (ver artículos en revistas, 1996 y artículos en periódicos), todos publicados a mediados de los años noventa, como demostración de un interés más que decenal de Barreiro Ortiz por el tema. A estos, hay que añadir el más reciente “Luis Antonio Escobar. Un compositor para el cine colombiano” (2006: 111-113).

<sup>22</sup> De acuerdo con comunicación vía email de Carlos Barreiro Ortiz con el autor.

suplemento dominical del periódico medellinense *El Mundo*), los que en ningún momento reflexionan pertinente a la unión de las dos artes, prefiriendo guardarlos en una zona de más “seguro” aislamiento. También la revista *Micro* del inquieto Camilo Correa, a pesar de haberse dedicado a programas radiales, cine, música y deporte, solo una vez en sus sesenta y dos números trata de la música para películas. Cuando lo hizo fue en un caso muy especial e irrepetible: *Fantasia* de Walt Disney, un “concierto ilustrado”, como lo define el distinguido autor de la reseña (Zulategui 1943: 11-44). Un último ejemplo, menos contundente pero no por esto menos significativo, es el del *Boletín de Programas de la Radiodifusora Nacional*<sup>23</sup>. En sus tres décadas de publicación, no faltaron artículos de cine, lo que es coherente con el haber tenido en la parrilla por muchos años un programa con este tema<sup>24</sup>. Más difícil de entender es por qué del programa que le seguía, y que tenía el inequívoco título de “Música para el cine”<sup>25</sup>, no haya salido ningún escrito, salvo la traducción del ensayo de Colpi, mencionado en la nota 13. Sin embargo, la sola existencia en la radio de los años 1950 de un programa de la música para cine es un hecho suficiente para llamar la atención de una investigación más dirigida, sobre todo cuando se considera que, a pesar de ser un fenómeno muy raro, no es completamente aislado<sup>26</sup>.

El estatus intermedio, indefinido, por así decirlo, de la música para cine, ha creado desde siempre problemas de colocación editorial, los que, en muchos casos, han sido resueltos recortando espacio en las revistas de cultura general, o sea, en un terreno heterogéneo, muy cercano a la misma naturaleza del cine. Es exactamente aquí donde encontramos casi la mitad de las publicaciones de la música para películas, aunque, en algunos casos, los autores son los mismos que firman ensayos también en las revistas de cine, a modo de ejemplo: Hugo Chaparro Valderrama, Juan Diego Caicedo González y Ricardo Silva Romero. Encontramos también a Carlos Barreiro Ortiz, cuya preparación interdisciplinaria le permitía escribir indiferentemente en una revista de cine o en la sección musical de un periódico. Es así como, en la *Revista de la Universidad de Antioquia*, publica un breve homenaje a un compositor cuya producción cinematográfica necesita ser estudiada todavía, porque Luis Antonio “Escobar fue uno de los primeros compositores colombianos de formación académica que aceptó el reto de escribir música original para el cine” (Barreiro Ortiz 2006: 111).

Otro caso llamativo es el de Juan Diego Caicedo González, profesor en la Escuela de Cine y Televisión de la Universidad Nacional de Colombia, quizás el único en intentar un largo ensayo de carácter filosófico-estético que finalmente desemboca en una breve historia

<sup>23</sup> El mismo boletín ha cambiado de nombre dos veces. Desde el número 143 (junio 1956, en coincidencia con el comienzo de la televisión colombiana) empezó a llamarse *Boletín de Programas de la Radiotelevisora Nacional de Colombia*. Este boletín terminó su publicación en 1966 y volvió a aparecer en 1969, con un nuevo nombre y numeración: *Boletín de Programas de la Radio Nacional de Colombia*.

<sup>24</sup> Ya en febrero de 1954 aparece “Crítica del cine” por Ernesto Volkening, los lunes de 9 a 9:15 de la noche con repetición los martes de 9 a 9:15 de la mañana. Por falta de material documental, no pudimos establecer con exactitud la fecha exacta de la primera emisión del programa, la que seguramente no se remonta a un período anterior a 1950.

<sup>25</sup> Nace contemporáneamente a “Crítica del cine” y sale al aire los mismos días en el cuarto de hora siguiente. Nunca se indica de quién es la curaduría, por lo que nombrar al mismo Volkening es mera suposición. Contrariamente a “Crítica del cine”, “Música para el cine” tuvo una vida relativamente breve y desapareció a los pocos años. El lunes 2 de abril de 1956 fue remplazado por “Conciertos de las Naciones Unidas”.

<sup>26</sup> Así lo demuestra el programa de la Emisora Cultural de la Universidad de Antioquia (Medellín), “Banda sonora”, el que, desde 1998, Daniel Rodríguez Vidosevich y María Isabel Galvis Zúñiga han venido conduciendo en los días festivos, de 6 pm a 7 pm. El autor del presente artículo fue invitado a hablar de los primeros alcances de la presente investigación en el programa emitido el 20 de julio del 2012.

de la música para cine y en una lista comentada “Sobre autores cinematográficos y compositores” (Caicedo González 1995: 97-132). Finalmente, en la revista *Lámpara*, al lado de un decepcionante artículo de Bernardo Hoyos Pérez (1995: 31-35), hay un breve comentario del destacado compositor colombiano Blas Emilio Atehortúa acerca de la música del documental *La ciudad*<sup>27</sup> (1971: 21-22). No es obviamente —y solo— la fama del compositor lo que hace sus observaciones dignas de interés, sino la claridad y la firmeza con las cuales Atehortúa, a pesar de no ser un especialista del género, establece principios compositivos en línea con las mejores tradiciones de música aplicada al cine. Su inteligencia musical se distingue en las bandas musicales que llevan su nombre y de las que habla en el documental autobiográfico *Blas: El hombre y su leyenda* (Likosova y Restrepo 2008)<sup>28</sup>. Siempre aquí aflora, de las palabras del compositor, una concepción simultánea de la música como arte y artesanía, labor y trabajo, cosa que explica el porqué de su natural predisposición y sano pragmatismo en la composición para la imagen.

También en las revistas de cultura se encuentra un pequeño tesoro del que vamos a hablar en el apartado siguiente.

## 5. FUENTES DE PARTICULAR INTERÉS

Se trata aquí de dos de las fuentes más antiguas; una procedente de una revista de cine, la otra de una revista de cultura, las que corresponden a los siguientes autores: Alberto Urdaneta Forero, “*La tragedia del silencio*. Valse de la selección para la película del mismo nombre” (listado de las publicaciones, artículos en revistas, 1924: s.p.), e Ignacio Isaza Martínez (artículos en revistas, 1937: 10-14; 2014: 87-91<sup>29</sup>).

La publicación de *Cine Colombia* está firmada por González Coutín, un doctor en medicina general y director de un “Laboratorio de Bacteriología y Química Biológica”<sup>30</sup>, este redactó una “Novela Cinematográfica” para el primero y único número existente de la revista (conservada en la sede de la FPFC). Como se lee en las *Publicaciones periódicas* y en Pedro Adrián Zuluaga (2007: 41), la revista fue creada “con el objetivo de publicar ‘las novelas de las películas de la Casa Cinematográfica Colombia’”, y no tiene “alguna relación con la homónima distribuidora de películas” (FPFC 2007: 9), la que pocos años después (1927) empezó su casi secular negocio cinematográfico. El primer número de *Cine Colombia* tuvo una función propagandista y fue dedicado a “destacar la fundación de la casa productora y del estreno del largometraje *La tragedia del silencio*” (FPFC 2007: 9). Su particularidad es ser, que se sepa con certeza, la única película del período mudo colombiano en haberse beneficiado de una partitura original. Una veintena de hojas, con un tanto elaborado y curioso diseño de página, se destinaron a la publicación de la primera parte (prólogo y cuatro capítulos) de la homónima novela cinematográfica, o sea, de la versión literaria (no el guion) de la película.

Lo que más llama la atención de nosotros son cuatro páginas que se publicaron intercaladas en el texto y que señalan el ya mencionado vals de Urdaneta Forero. Urdaneta (Ubaté-Cundinamarca, 1895-Madrid, 1953) fue autor de música popular y se volvió muy conocido en 1925 por su *Guabina chiquinquireña*, obra que se incluyó también en la selección

<sup>27</sup> Dir. Guillermo Angulo, prod. Cine Visión, 1971.

<sup>28</sup> En realidad, Atehortúa comenta solo algunos aspectos de la banda musical de *Edipo alcalde*, dir. Jorge Alí Triana, 1996.

<sup>29</sup> La publicación de 2014 es la traducción al inglés del escrito de Isaza Martínez, realizada e introducida por el mismo autor del presente artículo (Isaza Martínez 2014: 87-91).

<sup>30</sup> Según se señala en algunos recuadros publicitarios de la revista.

de piezas musicales para la película *La divina aventurera*<sup>31</sup>. “Sin embargo, el interés de este compositor sobrepasaba la música popular: su preocupación era crear ‘música escénica’ y su afán era el de afianzar una tradición nacional que le hiciera contrapeso a las compañías de zarzuela y variedades que visitaban el país” (FPFC 2009?: 21).

El vals para *La tragedia del silencio*, una película melodramática en el estilo del *film d'art* francés e italiano que era dominante en ese tiempo en Colombia (y no solo allí), es posiblemente una reducción para piano y violín de una partitura orquestal, como parecen indicar los trémolos en el piano al principio y al final, y el hecho que una película de mucha resonancia para la época debe de haber gozado de un acompañamiento orquestal, por lo menos en su estreno. Es fácil notar los numerosos errores “ortográficos” y tipográficos contenidos en la partitura (notas equivocadas, armonías no funcionales en un contexto claramente tonal, alteraciones omitidas o descuidadas, etc.), cosa que no debería sorprendernos, pues son comunes en muchas partituras de la época (ver ejemplo 1)<sup>32</sup>.

También el hecho que se trate de un vals es algo muy usual, considerando que, si el paisajismo ha sido el marco principal de casi todas las películas colombianas hasta todos los años 1940, el costumbrismo y el folclorismo (particularmente el musical) han proporcionado buena parte de sus contenidos. Es el mismo Urdaneta quien lo confirma en una reseña de *Flores del valle* (dir. Máximo Calvo, 1941): “¡Esta sí es una película colombiana! Ella traduce fielmente el ambiente y las costumbres de ese paraíso de nuestro suelo que se llama Valle del Cauca. Los paisajes son regios y captados con arte y maestría. La música ejecutada con sencillez instrumental, pero con refinado gusto, agrada y convence, porque traduce el sentimiento y la poesía del bello jirón de la tierra colombiana” (Urdaneta citado en FPFC 2007: 55)<sup>33</sup>.

Siendo generalmente la clase medio-alta la que se retrata en las películas, es obvio que formas más populares de música dejasen el espacio a las que, por tener origen europeo o, en general, foráneo, eran consideradas más cultas: arias operísticas, piezas famosas de repertorio clásico, valsos y sus afiliados. A estos se agregan el bambuco y el pasillo por ser representativos de la identidad musical nacional, aunque no necesariamente de origen culto, como es el caso del bambuco. Con esto se nutrieron por décadas las bandas musicales del cine colombiano, de modo que no podían faltar nunca en las películas argumentales los números de canto y de baile<sup>34</sup>. *Un bambuco vale un millón* (dir. Luis David Peña, 1938), *Flores del valle* y *Allá en el trapiche* (dir. Roberto Saa Silva, 1943), y *Bambucos y corazones* (dir. Gabriel Martínez, 1945), todas contienen números musicales, como en algunos casos los mismos títulos declaran. En el período del cine mudo esto tenía que ocurrir con cierta frecuencia, ya que, como cuenta Hernando Salcedo Silva, “en algunas [películas] había bailes nacionales o de salón, lo que es de suponer que fueron ‘sincronizados’ con su música

<sup>31</sup> Se trata, con cierta seguridad, del musical *Belle of the Yukon* (1944), dir. William A. Seiter. De los pocos datos biográficos de Urdaneta (Zapata Cuéncar 1962: 172; Áñez 1968: 219-220; Perdomo Escobar 1980: 238) se deduce que el compositor no tiene ninguna afiliación ni con el general y grabador Alberto Urdaneta Urdaneta (que nació cincuenta años antes) ni con su familia.

<sup>32</sup> Juan Fernando Velásquez Ospina, que ha estudiado en detalle el repertorio publicado en revistas medellinenses del principio del siglo pasado, habla por ejemplo de costumbres “muy difundidas en la época, de solo indicar una vez las anotaciones cuando se presentaban en un compás, obviándolas en el cambio de octava” (2012: 77).

<sup>33</sup> La reseña de Urdaneta se publicó inicialmente en el periódico *El Siglo* del 14 de julio de 1943.

<sup>34</sup> De hecho, una escena de baile aparece en los fragmentos de la película de Arturo Acevedo que Jorge Nieto montó en su documental *Más allá de la tragedia del silencio* (VHS, prod. ESSO Colombiana-Intercol y FPFC, 1987). En el trabajo de Nieto se puede apreciar una ejecución del vals de Urdaneta por Mariana Posada (piano) y Alfredo Hernández (violín).

LA TRAGEDIA DEL SILENCIO  
"VALSE DE LA SELECCION PARA LA PELICULA DEL MISMO NOMBRE"  
MUSICA DE ALBERTO URDANETA F. PARA EL DR. ARTURO ACEVEDO

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top, the title 'LA TRAGEDIA DEL SILENCIO' is centered, followed by the subtitle 'VALSE DE LA SELECCION PARA LA PELICULA DEL MISMO NOMBRE'. Below this, the composer's name 'MUSICA DE ALBERTO URDANETA F.' and the dedicatee 'PARA EL DR. ARTURO ACEVEDO' are written. The score is arranged in two systems: Violin and Piano. The Violin part begins with an 'Intr.' section in 3/4 time. The Piano part starts with an 'Infrod' section, followed by a 'P. Delicato' section, and then a 'Valse' section marked 'Moderato'. The key signature consists of three sharps (F#, C#, G#). The score ends with the instruction 'AUF. 5'.

Ejemplo 1  
Alberto Urdaneta Forero-Vals.

más o menos correspondiente, y no sería demasiado raro que algún compositor hubiera trabajado en danza, bambuco o pasillo, especialmente para determinada película del periodo mudo colombiano” (Salcedo Silva 1981:141)<sup>35</sup>. Es en este contexto donde hay que inscribir entonces la pieza de Urdaneta para la selección musical de la película de Acevedo Vallarino.

El escrito de Ignacio Isaza Martínez se publica en un año significativo para el cine colombiano, pues en 1937 se estrena la primera obra de cine parlante nacional: *Olaya Herrera y Eduardo Santos*, por la Casa Cinematográfica Acevedo & Schroeder. El sistema audiovisual inventado por el ingeniero colombo-alemán Carlos Schroeder y su colaborador César Estévez había dado su primera tímida pero exitosa prueba pública ya en 1929. Sin embargo, en una versión perfeccionada, hizo su debut muchos años después, exactamente cuando los Acevedo decidieron realizar un documental con ocasión de la muerte del expresidente liberal Olaya Herrera y la subida al poder de su seguidor Eduardo Santos (Martínez Pardo 1978: 71-80).

En la euforia del nuevo cine sonoro encontraron espacio las avanzadas reflexiones de Isaza Martínez, un ingeniero antioqueño y fundador, con Marco Peláez, de la Sociedad de Amigos del Arte de Medellín<sup>36</sup>. El espacio lo ofreció *Revista “Pan”*, emisión editorial de un grupo de intelectuales caucanos (Popayán) quienes, en tonos vagamente dadaístas y bajo el nombre colectivo de Nabisco, decidieron crear y publicar, en agosto de 1935, el primer número de este órgano cultural. La revista se imprimió inicialmente en Cali, pero ya a partir del tercer número fue trasladada a Bogotá, aparentemente sin perder con los años su aire burlón. En el encabezado del artículo, el editor, después de alabar a Martínez (“un cineasta, profundo y apasionado conocedor de la materia”), cierra diciendo que al autor “ha prometido seguir discutiendo en estas páginas las relaciones del Arte del Cinema con los diversos aspectos de la vida moderna ... y suministrar al Editor algunas ilustraciones de su colección ... Ojalá” (Isaza Martínez 1937: 10). El tono del artículo de Martínez, al contrario, es mucho más serio y analítico, o, mejor dicho, es el único, entre todos los materiales encontrados en esta investigación, que propone una visión analítica de la relación música/imagen.

Después de haber recordado que Thomas Alva Edison inventó el kinetoscopio para proveer imágenes a la música reproducida por su fonógrafo y volverla más interesante para el oyente, Isaza Martínez señala que, treinta años después, la situación está trastocada: ahora es el cine quien necesita la música, así hace que sus imágenes sean más interesantes para el vidente. Imágenes (en movimiento) y música van a constituir entonces una forma de espectáculo que se origina de “las mismas fuerzas que hicieron nacer el teatro, la ópera, el ballet ruso” (1937: 10). El cine es, por tanto, “el resultado de un fenómeno natural y constante” (1937: 10), según una visión organicista de la historia que durante todo el período silente generó terribles malentendidos acerca de la autonomía del cine respecto del teatro. Pero Isaza Martínez no cae en una equivocación tan burda, sino que propone, en cambio, una cuestión más actual por los tiempos en que escribe: “Si el cine sonoro es o no un arte nuevo, fundamentalmente distinto del cine mudo” (1937: 10). Que después decida abiertamente no discutir el asunto, es porque quiere brindar una más sutil y, quizás, resolutoria discriminación (Isaza Martínez 1937: 10):

<sup>35</sup> Por el tono hipotético del comentario, se infiere que el autor no tenía conocimiento de la partitura de Urdaneta publicada en *Cine Colombia*.

<sup>36</sup> Más informaciones de Isaza Martínez en Fernando Gil Araque (Ed.). *Biblioteca digital de música*, sección *Biografías*. URL <http://www.bdmusica.eafit.edu.co/biografias/biofor?id=BDM%20O00051>.

Tal vez se aclararía el tema separando el cine puramente sonoro del cine parlante. Porque es evidente que al emplear la voz de manera sistemática, el cine entregó cualidades artísticas de primer orden. Perdió internacionalismo; relegó a segundo plano la mímica; hizo que muchos encuadres se alargaran para dar campo al diálogo; convirtió el tiempo fílmico en tiempo real; dificultó el montaje y la yuxtaposición de las escenas.

Es indiscutible que, para Isaza Martínez, no caben dudas de la autonomía artística y expresiva del cine, una independencia que el abuso del diálogo y, consecuentemente, el frecuente regreso a un modelo teatral-literario del cine en los primeros años 1930, parecían a veces poner en peligro. Lo que el autor sí lamenta es un deplorable desorden y casualidad en el acompañamiento musical de muchas películas<sup>37</sup>. Así que, para poner orden a este uso “irracional”, un orden tal vez sugerido por su formación científica de ingeniero, Isaza Martínez plantea un distingo analítico basado en dos relaciones dialécticas que pueden establecerse entre música e imagen: *paralelismo* y *contrapunto*. Esta articulación del discurso audiovisual es de obvia ascendencia eisensteiniana. Y que Isaza Martínez conociera directa o indirectamente las teorías del director ruso respecto del montaje se deduce de sus citas de Paul Rotha, director inglés cuya formación teórica se debía a los ensayos de Vertov y Pudovkin (el que, como es sabido, fue signatario con Eisenstein y Alexandrov del a veces llamado “Manifiesto sobre el cine sonoro” o “Manifiesto del contrapunto sonoro”). Finalmente, después de haber sugerido que el mejor resultado es alcanzado por un uso equilibrado de paralelismo y contrapunto, Isaza Martínez propone una tercera vía –el *silencio*– “Porque si hay pasajes que se engrandecen con un motivo musical, hay también otros que no toleran el más leve sonido” (1937: 12).

Mucho más cuestionables son ciertas consideraciones que el autor hace respecto del musical. En su lectura del género, Isaza Martínez manifiesta toda su incapacidad de ver en él algo más que una simple unión “del sonido y del diálogo” o, peor todavía, “un espectáculo hecho sin pretensión alguna de arte y solamente con el fin preconcebido de divertir” (1937: 12-14). En la misma cuenta caen también las películas en las cuales “se cuenta la accidentada carrera de una supuesta gran cantante que logra al fin llegar a la Scala, o al Metropolitan” (1937: 14), o sea, los *biopics* relativos a personajes históricos o de invención. Con cierto fundamento y sin mayor giro de palabras, el autor define estas obras como “Colecciones de lugares comunes, tratados de mal gusto, demostraciones de arte falso” (1937: 14), y manifiesta su abierta desaprobación del modo en que se han desperdiciado muchos talentos del canto lírico para servir películas de ínfimo valor. Concluye el artículo con un comentario crítico-moral acerca del mal uso que se hace de muchas obras maestras de la música<sup>38</sup>.

Con su ensayo, Isaza Martínez nos deja una aguda, por cuanto breve, reflexión que lastimosamente no ha producido ulteriores profundizaciones, ni por parte del autor mismo, ni por parte de otros. En las décadas de 1950 y 1960, junto a la administración de la Sociedad Amigos del Arte, Isaza Martínez se interesó principalmente en el folclorismo (1951; 1966: 35-37).

<sup>37</sup> “Casi todas las películas tienen un acompañamiento musical hecho de retazos, sin orden y sin método, carente en absoluto de racional conexión con lo que se proyecta” (Isaza Martínez 1937: 12).

<sup>38</sup> “Es falta de honradez artística mixtificar de esa manera el gusto del público, habiendo en música tantas [*sic*] obras maestras que podrían explotarse con éxito en el cinematógrafo” (Isaza Martínez 1937: 14).

## 6. CONCLUSIONES

El crítico cinematográfico antioqueño Orlando Mora atribuye la falta de literatura de la música para cine en Colombia a la ausencia de una verdadera industria cinematográfica que permita una mayor continuidad productiva y la necesidad de personal especializado<sup>39</sup>. Si bien no están del todo ausentes figuras de compositores particularmente dedicados (como Germán Arrieta y, en forma más esporádica, los ya mencionados Escobar y Atehortúa), se supone que la Ley de Cine, al favorecer el mercado productivo interno, conlleva la demanda de un siempre mayor nivel de profesionalismo. A esto se añade la perspectiva futura de crear estudios cinematográficos en Medellín para “el rodaje de filmes de tipo Hollywood” (Montoya 2012: s.p.)<sup>40</sup>, de estos se beneficiarían no solo la economía de la región y del país, sino también todo un sector de trabajadores potenciales o reales que quieran prepararse para una carrera en la industria cinematográfica o que necesiten reforzar sus conocimientos y habilidades. Es razonable pensar que esto pueda estimular, entre otras cosas, más carreras universitarias en música para cine y, consecuentemente, más compositores que hagan de la música aplicada a la imagen su primera ocupación. Sin embargo, mientras anhelamos que esto ocurra, habría que volver a dar una mirada al pasado para reconstruir la vida musical que, durante un siglo de historia, giró alrededor del rodaje y proyección de las películas colombianas. De la misma manera, como se sugirió ya al principio del presente artículo, habría que estudiar las relaciones entre compositores y directores, hacer una revisión crítica del trabajo de compositores que estuvieron, y todavía están, activos en el cine colombiano (prosiguiendo así el camino indicado por Barreiro Ortiz), elaborar análisis de las partituras de películas específicas, etcétera.

Esperemos que estos, y otros relacionados, sean los temas que animen futuras investigaciones...

## APÉNDICE

### Lista de las publicaciones

A pesar del interés primario en artículos de revistas y capítulos de libros, listamos aquí también los artículos en periódicos y las tesis universitarias encontrados durante nuestra búsqueda, recordando que estos tipos de materiales necesitan todavía una investigación específica.

Para la lectura de la siguiente bibliografía se considera que todas las entradas, por cada tipo de publicación, están en orden cronológico (y alfabético si hay más publicaciones en el mismo año). Las letras que aparecen después de los números de páginas en cada entrada de artículos de revistas señalan: M, revista de música; C, revista de cine; U, revista de cultura. Los artículos acerca de los cuales queda la duda de si son traducciones o reproducciones de trabajos publicados anteriormente fuera de Colombia, están marcados con un asterisco que precede el nombre del autor. Los números entre corchetes al final de una entrada indican la categoría temática a la que el artículo pertenece, según la siguiente tabla de correspondencias:

- 1) Historia de la música para película
- 2) Estética de la música para película

<sup>39</sup> Comunicación personal con Orlando Mora.

<sup>40</sup> En la fecha en que salió el artículo de Montoya, se hablaba de un posible interés por parte del grupo inglés Pinewood Studios.



- 3) Compositores de música para película
- 4) Música para películas escrita por bandas de música pop, rock, etcétera.
- 5) Film-ópera
- 6) Bandas musicales específicas
- 7) Crónicas personales
- 8) Entrevistas
- 9) Reseñas
- 10) Partituras

Esta organización por categorías –aplicada solo a los artículos en revistas– no hay que tomarla con rigidez, pues la categoría “Estética de la música para película” incluye ensayos que solo en sentido amplio hablan de estética. Por otra parte, la pertenencia a una categoría no es única, ya que algunos artículos se proponen abarcar más aspectos de la música para cine –y, por esta razón, llevan más de un número entre corchetes–.

Las tesis universitarias concebidas solo como producto compositivo, o sea, sin el soporte de un texto escrito, no se han tomado en consideración.

#### ARTÍCULOS EN REVISTAS

URDANETA FORERO, ALBERTO

- 1924 “*La tragedia del silencio*. Valse de la selección para la película del mismo nombre”, *Cine Colombia*, s.n., s.p. C [10]

ISAZA MARTÍNEZ, IGNACIO

- 1937 “El cinema y la música”, *Revista “Pan”*, N° 17, pp. 10-14. U [2]

ATEHORTÚA, BLAS EMILIO

- 1971 “Música de la película”, *Lámpara*, Vol. 15, N° 72, pp. 21-22. U [2]

\*GONZÁLEZ, WILLIAM Y RAFAEL QUINTERO

- 1978 “Música antillana en el cine cubano”, *Cuadro*, N° 7, pp. 10-18. C [6]

ACONCHA, ROBERTO

- 1981 “Música para cine”, *Cine Colombiano*, s.n., p. 16. C [2]

\* O’TOOLE, LAWRENCE

- 1982 “El calor de la música”, *Cine*, N° 8, pp. 37-49. C [1]

MACÍA MEJÍA, RAFAEL

- 1983 “Pink Floyd, imagen y sonido”, *Secuencia*, N° 5, pp. 21-22. C [4]

GIRALDO NEIRA, ARMANDO

- 1984 “La música en el cine”, *Documento Cinematográfico Latinoamericano*, N° 17, p. 48. C [2]

“ENNIO MORRICONE”

- 1987 *Toma7*, N° 55, pp. 46-47. C [3]

\* CAMUÑAS, CARLOS RAFAEL

- 1988 “En defensa de la música cinematográfica”, *Documento Cinematográfico Latinoamericano*, N° 10, pp. 47-48. C [2]

BARDWELL, PAUL

- 1993 “Entrevista con Irma Hughes. ‘El cine sonoro fue un truco vil’”, *Kinetoscopio*, Vol. 4, N° 20, pp. 50-53. C [8]

ARTEAGA, JOSÉ

1994 “El sonido de las bandas”, *91.9: la revista que suena*, Vol. 0, N° 2, pp. 3-5. M [1]

ESCOBAR GIRALDO, OCTAVIO

1994 “Cristales del tiempo”, *Kinetoscopio*, Vol. 5, N° 25, pp. 125-127. C [9]

VALENCIA, JORGE

1994 “Lo que se puede ver con los ojos cerrados”, *Kinetoscopio*, Vol. 5, N° 23, pp. 43-51. C [2]

CAICEDO GONZÁLEZ, JUAN DIEGO

1995 “Música-Cine: vínculo indisoluble”, *Ensayos*, N° 2, pp. 97-132. U [2]

CHAPARRO VALDERRAMA, HUGO

1995 “La música muda del cine”, *91.9: la revista que suena*, Vol. 0, N° 8, pp. 44-45. M [1,2]

GIRALDO, CARLOS AUGUSTO

1995 “Al ritmo de tus ojos”, *Kinetoscopio*, Vol. 6, N° 31/32, pp. 74-78. C [1]

HOYOS PÉREZ, BERNARDO

1995 “La música y el cine”, *Lámpara*, Vol. 33, N° 127, pp. 31-35. U [7]

BARREIRO ORTIZ, CARLOS

1996 “Compositores colombianos en el cine nacional”. *Kinetoscopio*, Vol. 7, N° 36, pp. 96-99. C [1]

GONZÁLEZ A., JUAN CARLOS

1998 “El cine según Gershwin”, *Kinetoscopio*, Vol. 9, N° 48, pp. 10-15. C [3]

OLAYA VARGAS, CÉSAR AUGUSTO

1998 “La banda sonora”, *Agenda Cultural*, N° 40, pp. 10-12. U [1,2]

PÉREZ DUQUE, ÁNGELA MARÍA

1998 “Notas para una rosa”, *Agenda Cultural*, N° 40, pp. 13-15. U [8]

MORENO S., CLAUDIA

2000 “Los sonidos de la imagen”, *Fábula*, N° 4, pp. 24-29. C [2,3]

SALAZAR CARVAJAL, ERICK

2000 “La prosa musical de Kaurismaki”, *Ciudadano Caín*, N° 1, pp. 70-71. C [6]

URIBE, NICOLÁS

2002 “El diálogo entre el director y el compositor”, *Kinetoscopio*, Vol. 13, N° 64, pp. 72-73. C [2]

CHAPARRO VALDERRAMA, HUGO

2003 “El jazz de las imágenes en movimiento”, *Yesca y Pedernal*, Vol. 1, N° 4, pp. 67-76 U [1,2 (sociológico)].

BARREIRO ORTIZ, CARLOS

2006 “Luis Antonio Escobar (1925-1993). Un compositor para el cine colombiano”, *Revista Universidad de Antioquia*, N° 283, pp. 111-113. U [3]

LUGO FEBRES, MARTÍN

2006 “Reflexiones sobre las implicaciones del sonoro”, *Consecuencia*, N° 4, pp. 46-51. C [2]

RENDÓN JARAMILLO, CATALINA

2006 “Bandas sonoras: música para poner los pelos de punta”, *Revista Música*, N° 10, pp. 22-23. M [1]

GARCÍA-BERRÍO HERNÁNDEZ, ANTONIO

2007 “Música, la emoción del cine”, *Revista de occidente*, N° 308, pp. 92-112. U [3]

SILVA ROMERO, RICARDO

2007 “Spaghetti Morricone”, *Arcadia*, N° 17, p. 30. U [3]

PEÑA RIVEROS, MAURICIO

2008 “Alma sonora”, *Publicidad y Mercadeo (P&M)*, Vol. 32, N° 324, pp. 40-43. U [8]

#### *Capítulos de libros*

ÁLVAREZ, LUIS ALBERTO

1992 “Conversación con Luis Bacalov: la música es más importante de lo que nosotros sabemos”. En Luis Alberto Álvarez. *Páginas de cine*, vol. 2. Medellín: Universidad de Antioquia, pp. 243-264.

CAICEDO GONZÁLEZ, JUAN DIEGO

2009 “Las afinidades electivas entre el cine y la música”. En Juan Diego Caicedo González. *Sobre el cine y sus hermanas*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes (el escrito tiene mínimas modificaciones con respecto al mismo artículo publicado por Caicedo González en la revista *Ensayos*), pp. 105-135.

#### *Artículos en periódicos*

“LA MÚSICA EN EL OLYMPIA”

(autor no determinado)<sup>41</sup> *El Tiempo*, p. 5.

“MÚSICA EN EL CINE”

(autor no determinado)<sup>42</sup> *El Tiempo*, p. 3.

BARREIRO ORTIZ, CARLOS

1994 “Música: poesía en el cine”, *El Tiempo* (2 de enero), p. 15b.

1994 “Al cine criollo con su música”, *El Tiempo* (6 de febrero), p. 11c.

BELLO, GILBERTO

1995 “Música, cámara, acción”, *El Espectador* (9 de julio), p. 3c.

RESTREPO SÁNCHEZ, GONZALO

1995 “Cine y ópera. Historia de una pasión”, *El Heraldo Dominical* (2 de julio), p. 12.

BORJA M., MARÍA DEL PILAR

1996 “Blas Emilio Atehortúa, los sonidos del drama”, *Vanguardia Dominical* (18 de agosto), p. 7.

ZAMBRANO, ANDRÉS

1996 “La banda sonora de Hollywood”, fascículo *Cultura de El Tiempo* (15 de septiembre), p. 10c.

CAICEDO GONZÁLEZ, JUAN DIEGO

1998 “Música-cine: vínculo indisoluble”, *El Nuevo Siglo* (15 de marzo), pp. 10-11 (publicado sin el consentimiento del autor y solo parcialmente. La segunda parte

<sup>41</sup> En Martínez Pardo (1978: 72) aparece con fecha errada del 1 de noviembre del 1919.

<sup>42</sup> En Martínez Pardo (1978: 72) aparece con fecha errada del 1 de noviembre del 1941.

del ensayo, supuestamente planeada para la edición del siguiente domingo 22 de marzo, nunca se llegó a publicar).

“LAS NOTAS FANTÁSTICAS DEL CINE”

2001 *El Tiempo* (28 de diciembre), s.p.

BARREIRO ORTIZ, JUAN DIEGO

2005 “Música en el cine colombiano”, *eltiempo.com* (25 de junio), s.p.

*Tesis de pregrado*

ROSALES DE GÓMEZ, MAGALY

1976 *El papel de la música en un medio de comunicación social: el cine*. PUJ (Pontificia Universidad Javeriana), dir. de tesis Enrique de la Hoz Díaz.

MONTOYA PIEDRAHITA, MAURICIO

1989 *Técnica y sentido del sonido en el cine argumental*. UPB (Universidad Pontificia Bolivariana, sede Medellín), dir. de tesis Juan Guillermo Arredondo.

MOLINA VALENCIA, JOSÉ LUIS

2001a *La música en el largometraje argumental colombiano entre 1990 y 1999*. UPB (sede Medellín), dir. de tesis Edda Pilar Duque Isaza.

RUEDA GUTIÉRREZ, JULIANA

2001b *Post-producción de audio para la película “La primera noche”. Composición grabación y mezcla de la música para el corto “El café de mañana”*. PUJ, dir. de tesis Ricardo Escallón Gaviria.

ALAYÓN ARIAS, ROBERTO IGNACIO

2005a *El despertar de las marionetas*. PUJ, dir. de tesis Nicolás Uribe Benninghoff.

TRUJILLO MEDINA, SERGIO ANDRÉS

2005b *Creación de la música para el cortometraje “Fabio Rojas”*. PUJ, dir. de tesis Nicolás Uribe Benninghoff.

LINARES ARCINIEGAS, MARÍA

2006 *El equipo del sol*. PUJ, dir. de tesis Nicolás Uribe Benninghoff.

NIEVE LOZANO, LEÓN ANDRÉS

2007 *Musicalización del cortometraje “El buscapersonas”*. PUJ, dir. de tesis Moisés Herrera Acosta.

OLAYA MALDONADO, OSCAR JAVIER

2009 *Música para cine*. PUJ, dir. de tesis Richard Iván Córdoba.

ESPINAL ORTIZ, ADRIANA

2010 *La ingeniería de sonido en la producción de música para cine en Colombia*. PUJ, dir. de tesis Ricardo Escallón Gaviria.

*Obras citadas*

“LA ÓPERA EN EL OLYMPIA”

1915 *Olympia*, serie 1ª, N° 10 (21 de agosto), p. 1. Bogotá: Di Domenico Hermanos & C.a.

“LOS SEÑORES DE LA MÚSICA”

1919 *Películas*, año 3, N° 121, s.p.

ÁLVAREZ, LUIS ALBERTO

1992 *Páginas de cine*, 3 vols. Medellín: Universidad de Antioquia.

AÑEZ, JORGE

1968 *Canciones y recuerdos*, 2° ed. Bogotá: Ediciones Mundial.

ATEHORTÚA, BLAS EMILIO

1971 "Música de la película", *Lámpara*, vol. 15, N° 7, pp. 21-22.

BARREIRO ORTIZ, CARLOS

2005a "Música en el cine colombiano", *eltiempo.com* (25 de junio) (consulta: 3 de octubre de 2012), s.p.

2005b *Compositores colombianos en el cine nacional*. Folleto de la serie *Cine años del cine*. Bogotá: Centro Colombo Americano.

2006 "Luis Antonio Escobar. Un compositor para el cine colombiano", *Revista Universidad de Antioquia*, N° 283, pp. 111-113.

BERMÚDEZ, EGBERTO

2006 "La Universidad Nacional y la investigación musical en Colombia: tres momentos". En *Miradas a la Universidad Nacional de Colombia*, editado por Universidad Nacional de Colombia, Dirección Nacional de Divulgación Cultural. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, pp. 7-83.

CAICEDO GONZÁLEZ, JUAN DIEGO

1995 "Acerca de la indisolubilidad de los vínculos entre la música y el cine", *Ensayos*, vol. 2, N° 2, pp. 97-132.

CAMUÑAS, CARLOS RAFAEL

1988 "En defensa de la música cinematográfica", *Documento Cinematográfico Latinoamericano*, N° 10, pp. 47-48.

DUQUE, EDDA PILAR

1988 *Veintiún centavos de cine*. Medellín: Ediciones Autores Antioqueños.

1992 *La aventura del cine en Medellín*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia / El Ancora Editores.

FUNDACIÓN PATRIMONIO FÍLMICO COLOMBIANO (FPFC)

2007 *Publicaciones periódicas de cine y video en Colombia 1908-2007*. Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

ca.2009 *Historia del cine colombiano*. Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

GIL ARAQUE, FERNANDO (Ed.)

*Biblioteca digital de música*. URL <http://www.bdmusica.eafit.edu.co/> (consulta: 4 de noviembre de 2012)

GONZÁLEZ COUTÍN, H

1924 "La tragedia del silencio", *Cine Colombia*, s.p.

HOYOS PÉREZ, BERNARDO

1995 "La música y el cine", *Lámpara*, vol. 33, N° 127, pp. 31-35.

IGUALADA, FRAY FRANCISCO DE

1938 "Musicología indígena de la Amazonía Colombiana", *Boletín Latino-Americano de Música*, Tomo IV, pp. 638-861.

## ISAZA MARTÍNEZ, IGNACIO

1937 “El cinema y la música”, *Revista “Pan”*, N° 17, pp. 10-14.

1951 *Cuentos paisas*. Medellín: Olympia.

1966 “Titiribí, cuna de la copla y el tipismo”, *Distrito*, N° 8, pp. 35-37.

2014 “Cinema and Music (1937) by Ignacio Isaza Martínez”, intr. y trad. Marco Alunno, *Music, Sound and the Moving Image*, vol. 8, N° 1, pp. 87-91.

## LIKOSOVA, GALINA Y HERNÁN HUMBERTO RESTREPO (grupo de investigación Interdís)

2008 *Blas: El hombre y su leyenda* [DVD]. Medellín: Ed. Universidad Nacional de Colombia.

## LUGO FEBRES, MARTÍN

2006 “Reflexiones sobre las implicaciones del sonoro”, *Consecuencia*, N° 4 (ene.-mayo), pp. 46-51.

## MARTÍNEZ PARDO, HERNANDO

1978 *Historia del cine colombiano*. Bogotá: Ed. Guadalupe.

## MICELI, SERGIO

1990a “Storiografia musicale italiana e musica del cinema”. En Sergio Miceli (ed.), *Atti del Convegno Internazionale di Studi Musica & Cinema (Siena, 19-22 agosto 1990)*, núm. esp. de *Chigiana*, vol. 42, N° 22. Florencia: Olschki, pp. 201-222.

1990b “La manualistica storico-musicale fra tentazioni divulgative e imbarazzo accademico”, *beQuadro*, vol. 19, Nos. 73-74, pp. 7-13.

## MONTROYA, JUAN DAVID

2012 “Medellín podría ser Meca del cine”, *El Colombiano online* (15 de junio). URL [http://www.elcolombiano.com/BancoConocimiento/M/medellin\\_podria\\_ser\\_meca\\_del\\_cine/medellin\\_podria\\_ser\\_meca\\_del\\_cine.asp](http://www.elcolombiano.com/BancoConocimiento/M/medellin_podria_ser_meca_del_cine/medellin_podria_ser_meca_del_cine.asp) (consulta: 4 de noviembre de 2012)

## NIETO, JORGE Y DIEGO ROJAS

1992 *Tiempos del Olympia*. Bogotá: Banco de Colombia.

## PARDO TOVAR, ANDRÉS

1966 *La cultura musical en Colombia: Historia extensa de Colombia*. Bogotá: Academia Colombiana de Historia.

## PERDOMO ESCOBAR, JOSÉ IGNACIO

1945 *Historia de la música en Colombia*. Bogotá: Ministerio de Educación Nacional.

## SALCEDO SILVA, HERNANDO

1981 *Crónicas del cine colombiano, 1897-1950*. Bogotá: Carlos Valencia Editores.

## SUÁREZ, JUANA

2009 *Cinembargo Colombia: ensayos críticos sobre cine y cultura*. Cali: Universidad del Valle.

## VALVERDE, UMBERTO

1978 *Reportaje crítico al cine colombiano*. Bogotá-Cali: Editorial Toronuevo.

## VELÁSQUEZ OSPINA, JUAN FERNANDO

2012 *Los ecos de la villa*. Medellín: Alcaldía de Medellín.

## ZAPATA CUENCAR, HERIBERTO

1962 *Compositores colombianos*. Medellín: Editorial Carpel.

ZULATEGUI, LUIS MIGUEL DE

1943 "Fantasía", *Micro*, N° 52, pp. 11 y 44.

ZULUAGA, PEDRO ADRIÁN

2007 *¡Acción! Cine en Colombia*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia.

*Bibliografía adicional consultada sobre el cine y la crítica de cine en Colombia*

ÁLVAREZ, CARLOS

1989 *Sobre cine colombiano y latinoamericano*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

ARBELAEZ RAMOS, RAMIRO Y JUAN GUSTAVO COBO BORDA

2011 *La crítica de cine, una historia en texto: artículos memorables en Colombia 1897-2000*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Proimágenes Colombia.

AVILA GÓMEZ, JAIRO ANDRÉS Y FABIO LÓPEZ SUÁREZ

2006 *Salas de cine*. Bogotá: Secretaría General, Alcaldía Mayor.

RAMOS GARBIRAS, ALBERTO

1982 *Textos de cine 1977-1982*. Cali: Imprenta Departamental, SEC.

## *Suyai... la esperanza también es un canto, ópera de Eduardo Cáceres Romero Romero (2014)*

### *Suyai... la esperanza también es un canto, ópera by Eduardo Cáceres Romero (2014)*

El 19 y 20 de septiembre de 2014 el Ministerio de Cultura de la Nación Argentina presentó en la Sala Carlos Guastavino del Centro Nacional de la Música de Buenos Aires, como parte del IV Ciclo Iberoamericano de Ópera Contemporánea, el estreno mundial de la ópera *Suyai... la esperanza también es un canto* del compositor Eduardo Cáceres Romero, quien nació en Santiago el 28 de febrero de 1956. Este es el primer encargo de una ópera hecho desde el extranjero a un compositor chileno residente en el país. A este respecto, se presentan dos documentos. Uno aborda el libreto desde la perspectiva de su autora, la destacada escritora peruana Maritza Núñez. El otro es un estudio de la ópera realizado por la musicóloga Fernanda Ortega Sáenz.

**Palabras clave:** ópera, música docta chilena, cultura mapuche, golpe de Estado en Chile.

*On September 19 and 20, 2014, the opera Suyai... la esperanza también es un canto written by the Chilean composer Eduardo Cáceres Romero (born in Santiago on February 28, 1956) was premiered at the Sala Carlos Guastavino of the National Music Center at Buenos Aires, as part of the IV Cycle of Iberian American Contemporary Opera under the auspices of the Ministry of Culture of the Argentine Nation. This is the first time a Chilean composer residing in the country is given a commission from abroad to write an opera. Regarding this event two documents are presented. In one of them the libretto is analyzed by its author, the important Peruvian writer Maritza Núñez. The other document is a study of the opera written by the musicologist Fernanda Ortega.*

**Keywords:** opera, Chilean classical music, mapuche cultura, Chilean coup d'État.

*Suyai*

*por*

Maritza Núñez

amarimar27@yahoo.es

A mediados de enero de 2014 el compositor chileno Eduardo Cáceres Romero me envió un mensaje solicitándome un libreto para una ópera de cámara que le había encargado la Secretaría de Cultura de la Nación de Argentina y que se estrenaría en septiembre del mismo año. Y como estaban comenzando sus vacaciones de verano, tiempo en el que quería dedicarse intensamente a componer, me pidió que el libreto estuviera listo en pocos días. Esto fue un desafío, pues la escritura de un libreto de ópera demandan de mí un tiempo de estudio, investigación y reflexión.

Eduardo me señaló que el tema era el golpe de Estado en Chile de septiembre de 1973, y que deseaba que yo hiciera referencia a los bandos militares. Cuando el golpe ocurrió yo tenía 14 años de edad. Mi familia participó en actividades de solidaridad con el pueblo chileno en Lima. El tema era, también desde esta perspectiva, cercano. Acepté.



Pensé que el proceso de trabajo no iba a ser fácil. En la creación de una ópera es importante el diálogo entre libretista y compositor, tanto durante la escritura del texto como de la composición musical. Desde luego, cada uno responde plenamente de su campo. Por suerte existen el teléfono y el *skype*.

Cuando empecé a trabajar en el libreto tuve claro que la obra debía tener una obertura en la que una machi preparara un rito. La figura de Inara, la machi, es esencial. Es un personaje que yo asocio a Tiresias y Casandra en la tragedia griega. La machi es una sibila que vaticina lo que va a acontecer en Chile. *Suyai* significa “esperanza” en mapudungun. En la obra, Suyai, hija de María, nace en el momento en que Allende muere. Para salvar a la niña, María, en el momento en que la detienen, se la entrega a la machi, que la bautiza como Suyai. Cuando elegí el nombre de la niña sabía que elegía también el nombre de la ópera. La palabra *suyai* despertó en mí fascinación no solo por lo que significa, sino también por su belleza sonora. Posteriormente, el compositor agregó el subtítulo de “la esperanza también es un canto”, quizás, con la intención de remarcar el significado múltiple de la palabra. Como se sabe, no hay coincidencias exactas para traducir al español muchos términos del mapudungun.

Mi interés por la cultura mapuche no es nuevo. Perú, mi país, tiene una riquísima tradición de mitologías y creencias, donde se mantiene vigente un fenómeno tan ancestral como el chamanismo y su figura central, el curandero. No es casual la importancia de los Cuatro Elementos en la obra. En general, me interesan los mitos, leyendas y cosmovisiones de distintas culturas y esto ha marcado mi obra literaria.

No es la primera vez que en mi obra literaria trato el tema del golpe militar en Chile. El único arrebató que he tenido para componer música lo tuve a los 14 años después de saber que Allende había muerto. Compuse cinco canciones que escondo bajo llave. He abordado el tema de las dictaduras en Argentina y Chile en obras anteriores. En la ópera *Tango solo – una historia para ser contada*, con libreto mío y música del compositor finlandés Timo-Juhani Kyllönen, el personaje Nicole tiene una hija desaparecida. En estos momentos estoy trabajando los libretos de una trilogía acerca de la dictadura argentina. En realidad, la trilogía nació como un texto teatral, pero siento que su género es la ópera. En una de las escenas utilicé los diálogos de los militares que dirigieron el golpe en Chile. Tengo obras donde los personajes son víctimas de dictaduras no latinoamericanas, por ejemplo, la ópera *A la luz de la oscuridad*, con libreto mío, compuesta por el chileno Alfonso Padilla. He mirado hacia Chile en varios momentos de mi producción. Mi primer libreto de ópera –*Niña de cera*– está inspirado en Gabriela Mistral. La autora de la música es la compositora japonesa Keiko Fujiie; el estreno tuvo lugar en Kyoto en abril de 1996, y se presentó también en Tokio. El rol de Gabriela Mistral lo interpretó Anna-Lisa Jakobsson, entonces solista de la Ópera Nacional de Finlandia.

Toda esta experiencia me facilitó la escritura de *Suyai* porque ya tenía hecho un trabajo amplio de investigación. Igual, releí documentos, libros y volví a ver películas y documentales y, además, busqué material nuevo. En el libreto incluí material documental. Al compositor le envié enlaces de Internet para proponerle la inclusión de estos. Un reto fue crear un entramado dramático con muchos personajes, pero solo con tres cantantes. Creo que Eduardo y yo salimos airoso de esta prueba.

La obra tiene una obertura, tres actos y epílogo. En la obertura se escucha un fragmento del último discurso de Allende en La Moneda y la machi prepara un rito en el suelo quemando laurel y romero. El primer acto, que comienza con un canto premonitorio de la machi, transcurre el 4 de septiembre de 1973, día de las celebraciones del tercer aniversario del triunfo de Allende en los mítines multitudinarios en donde se respiraba el peligro de un golpe militar. El segundo acto se desarrolla el 11 de septiembre de 1973, día del golpe. El tercer acto abarca desde el 15 de septiembre de 1973 hasta diciembre de

1976, el período más duro de la represión durante la dictadura. El triunfo del No en 1988 es el epílogo, cuyo final es otro fragmento del último discurso de Allende en La Moneda, junto al canto de la machi.

En la obra de Eduardo Cáceres Romero la cultura y la música mapuches tienen un espacio importante. Cuando le comenté a Eduardo que pensaba incluir una machi en la obra, y que la obra se iniciaría con un ritual de ella quemando laurel y romero en el suelo, y ella cantaba y su canto era una premonición, él se sorprendió gratamente. Eduardo ya había utilizado en su *Suite pewenche* varios poemas en mapudungun del escritor Elicura Chihuailaf, entre ellos, *Feyta*. Él consideró que este poema podría darle el sentido premonitorio al canto de la machi. Me pareció interesante la inclusión de un texto de un poeta mapuche que escribe en su lengua.

En *Suyai* la mayoría de los personajes son reales. Los únicos personajes ficticios son la Machi; María, estudiante universitaria y partidaria del gobierno de Allende, madre de Suyai; su hermano Juan, abogado, contrario al gobierno de la Unidad Popular, y Rodrigo, padre de Suyai, partidario del gobierno, separado de María. Suyai puede aparecer o no en el montaje escénico.

Los personajes reales son, entre otros, Salvador Allende, el cardenal Raúl Silva Henríquez, Augusto Pinochet, Gustavo Leigh, José Toribio Merino, César Mendoza, Manuel Contreras y El Mocito. Estos dos últimos, al igual que otros dos militares y que varios de los ya mencionados, aparecen en grabaciones o documentales.

El eje central de la obra es Allende, alrededor del que se articulan los acontecimientos. En la obra Allende se descubre como un político de principios sólidos, humanista. Su último discurso desde La Moneda lo muestra lúcido. Conmueve la serenidad de sus palabras y de su voz en medio de una situación tan violenta, como la que precedió su muerte. Una muerte digna que le otorga altura poética como personaje. También podría considerarse que el personaje principal es Chile, que muere en el instante en que Allende se suicida, para renacer con Suyai.

Desde siempre he sentido atracción por la fuga como procedimiento musical, y el contrapunto. En el momento de estructurar el libreto tuve claro que algunas escenas debían tener una textura contrapuntística. En la escena en la que se produce el golpe militar, utilicé la grabación de los diálogos de los golpistas que se entretajan con el diálogo de María y Juan, conformando para el espectador un nuevo “diálogo”. Distintos contrapuntos, la simultaneidad de situaciones y el *collage* han marcado algunas escenas. En el libreto la escena 13 es un TangoCueca, no tiene texto. La danza está presente en muchos de mis libretos. En este caso, quise que el tangocueca reflejara la similitud de la experiencia argentina y chilena bajo sus respectivas dictaduras. La Cueca Sola de las mujeres chilenas que denunciaban así la ausencia de sus desaparecidos, y la fuerza dramática del tango me impulsaron a esta decisión.

En el libreto se abordan diversos temas, entre ellos, la confrontación entre utopía y realidad; la traición; la represión; la intolerancia y la intransigencia. En las relaciones humanas, en los procesos sociales y políticos, estas pueden llevar a situaciones trágicas.

*Suyai* es un canto de la justicia, la libertad y la esperanza.

## Memoria y creación musical: *Suyai. La esperanza también es un canto*

por

Fernanda Ortega Sáenz

Departamento de Música,

Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Chile

lfortega@uc.cl

Los primeros días de julio de 2015 se alcanzó un logro para el fútbol nacional, al ganar el equipo de Chile la Copa América 2015. El Estadio Nacional se llenó de banderas chilenas –donadas por un novedoso tipo de personaje local, el filántropo– y la celebración en dicho recinto fue seguida por millones de chilenos por la televisión. En una de esas imágenes, recortada luego en decenas de fotografías, al fondo en la estructura del Estadio se pudo ver con una tenue claridad la siguiente frase escrita en grandes letras: “Un pueblo sin memoria es un pueblo sin futuro”. Dicha frase fue colocada en homenaje a las víctimas de la represión ocurrida en el Estadio Nacional en 1973 durante los primeros meses de la dictadura militar en Chile. Probablemente es la primera vez que ha sido expuesta masivamente para quienes no frecuentamos dicho recinto.

El día 18 de septiembre de 2014 se estrenó en Buenos Aires la obra *Suyai. La esperanza también es un canto*, primera ópera del académico del Departamento de Música y Sonología de la Universidad de Chile, el compositor Eduardo Cáceres Romero. Dicha obra cubre el período histórico que va desde los días previos al golpe militar el 11 de septiembre de 1973 hasta el plebiscito del 5 de octubre de 1988 que permitió la vuelta a la democracia en Chile. Es un período de ínfima duración para las transformaciones de la naturaleza, recordando la concepción de tiempo histórico de Fernand Braudel. No obstante tiene una extrema y profunda duración para nuestro país, aunque esta permanencia ocurra de manera casi soterrada. En el estreno de la ópera de Eduardo Cáceres Romero, sin los millones de espectadores que observan los medios masivos que cubren eventos mediáticos, el público pudo oír en su inicio el audio del último discurso de Salvador Allende en el palacio de gobierno de La Moneda. Como fondo se proyectó la imagen de una mujer en escena, que cambiaba sus vestimentas a las de una mujer mapuche y que en los momentos más intensos del discurso realizó un ritual de machi cantando en mapudungun.

El proyecto de creación de la ópera *Suyai. La esperanza también es un canto* surgió en el marco de invitaciones y visitas previas del compositor Eduardo Cáceres Romero a Argentina. Los contactos se originaron a partir de una invitación a la Universidad de La Plata en 2009. De este modo surgió una red de actividades posteriores que culminaron en el inédito encargo que la Secretaría de Cultura de la Nación Argentina hizo a Cáceres para que compusiera esta obra. El estreno se realizó en la Sala Guastavino del Centro Nacional de la Música, barrio San Telmo, con dos funciones los días 19 y 20 de septiembre de 2014 y un preestreno el día 18, en el marco del IV Ciclo Iberoamericano de Ópera Contemporánea que organizó dicha Secretaría de Cultura.

La obra contó con la dirección musical de Valeria Martinelli, la participación de los bailarines Koki y Pajarín Saavedra y la *regie* de Lizzie Waisse. Fue interpretada por músicos del Centro Nacional de la Música de Argentina, varios de ellos miembros de la Orquesta Sinfónica Nacional, de la Orquesta del Teatro Colón y los cantantes de ambas orquestas. Fue protagonizada por los solistas Tamara Odón (contralto), Carlos Ullán (tenor) y Nelson Ayoub (bajo). El elenco se completó con siete instrumentistas, diseño escenográfico y vestuario de Stella Maris Müller y diseño de iluminación de Ernesto Bechara. El montaje estuvo además apoyado por proyecciones en video de fragmentos del documental *La batalla de Chile* de Patricio Guzmán y obras del artista plástico Carlos Alonso.

El libreto es obra de la destacada escritora peruana Maritza Núñez. Amiga personal de Cáceres, entre ambos analizaron cómo agrupar en una ópera los intereses del compositor en el marco de este encargo. Las temáticas comunes entre Chile y Argentina, en relación con los procesos históricos de las dictaduras militares, permitieron articular varios pasajes del relato. Este se focaliza en la historia de una mujer que es participante activa del período de la Unidad Popular, y que estando embarazada, es detenida durante el golpe militar. Su hija, luego de nacer en reclusión es separada de ella y es adoptada por una machi del pueblo originario mapuche. Recibe el nombre de Suyai, palabra mapuche que simboliza la esperanza y que proporciona el título a la obra.

En el libreto hay una insistencia en las referencias de época. Probablemente se consideró necesario remarcar los vínculos históricos directos entre lo que se narra en la ópera y la memoria de un posible espectador objetivo, centrado en ambos países del cono sur americano. Esta insistencia por momentos se hace más evidente. El devenir de la ópera se acompaña con alusiones a los conflictos e hitos esenciales del período histórico elegido, apoyados con extractos de discursos y frases características en una suerte de recuento o enumeración de hechos y personajes. A modo de ejemplo, mientras el piano actúa como nexo y base instrumental en el inicio, la escena se sitúa en el “Barrio Providencia” de Santiago, con la indicación de la fecha 08/09/1973 en letras tipo *stencil* a semejanza de lo que se usaba en la época para la propaganda política, pero que en la ópera aparecen de neón. Una mujer embarazada señala que “va a la marcha” y que son “los tres años de la UP, los más felices de mi vida”. A esto se agregan sonos marciales constantes de la percusión y la imagen de Augusto Pinochet para el golpe militar que aparece, se acerca y se hace enorme.

A continuación se hace alusión a los campos de reclusión, a las terribles violaciones a los derechos humanos, a los mandos militares y a diversas situaciones dramáticas vividas en ese oscuro período en Chile y en Argentina. La trama abarca hasta finales de los años ochenta con la campaña y triunfo del NO en Chile. Aparece el recordado video de la franja del NO proyectado en escena. La protagonista se prepara para encontrarse por primera vez con su hija Suyai en la “marcha de la alegría” y, señala que “Chile nos pertenece a todos”, vestida con la característica camiseta con el arcoíris del NO. Nos resulta a decir verdad algo incómodo ver al final de la ópera a todos los cantantes y músicos del ensamble vestidos con dicha camiseta y el arcoíris.

A partir de esta exhibición explícita de un período de la historia de Chile, surge la pregunta de si es posible encontrar otras formas de representar, si es que este término está permitido en la música, un conflicto histórico o el compromiso de un compositor. Carecemos del espacio para entrar en este inagotable dilema. No obstante, la pregunta evoca los intentos explícitos de ligar la música con ideas políticas o extramusicales característicos de los años sesenta y setenta. Estos pueden haber tendido a realizar un arte didáctico, que buscaba enseñar y transmitir al público ciertos ideales o visiones acerca de episodios de la historia de Chile. Nestor García Canclini, al referirse a las políticas culturales latinoamericanas que han buscado abolir la distancia entre artistas y espectadores, las denomina como una *contextualización pedagógica*. Con esta, se trata de acabar con el monopolio del saber por los especialistas, de modo de permitir a los neófitos, en un tratamiento acelerado, llegar a aprender lo que les falta para ser artistas o por lo menos estar tan informados como ellos. Para el caso de los museos, García Canclini señala cómo se llenaron de carteles instructivos, señales de tráfico, visitas guiadas en varios idiomas y menciona luego, cómo se situaron los cuadros y las esculturas en medio de referencias contextuales que ayudarían a entenderlos<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> García Canclini 1990: 129.

El mismo autor profundiza en este punto al identificar una suerte de teatralización del patrimonio en los países modernos en América Latina. Es decir, para que las tradiciones sirvan hoy de legitimación a quienes las construyeron o a quienes se las apropiaron, es necesario ponerlas en escena. El patrimonio existe como fuerza política en la medida en que es teatralizado: en conmemoraciones, monumentos y museos<sup>2</sup>. Podríamos agregar que la memoria ha tendido a volverse patrimonio en la música cuando se ha buscado hacer de ambas una herramienta para transmitir de manera explícita elementos extramusicales. Si bien el riesgo que han enfrentado estas iniciativas está en que lo propio de la música se extravíe. Para el caso de enfrentar una deuda con la memoria reciente de Chile, que asuma el esfuerzo de la recuperación de un relato que se ha fracturado, se constata que en el caso de la música docta la ópera es probablemente el género que permite la manera más directa de hacerlo.

En tal sentido, la obra de Cáceres representaría la continuidad de una línea de creación desarrollada en Chile a partir de mediados del siglo XX. Luis Merino Montero propone varias etapas para la comprensión y el estudio de la música de tradición escrita en Chile<sup>3</sup>. Entre ellas figura la comprendida entre 1948 y 1973, definida como la época más brillante de la historia de la música nacional<sup>4</sup>, con un florecimiento de un pluralismo no restringido de tendencias y una multiplicidad de propuestas creativas de gran variedad e interés<sup>5</sup>. Entre las líneas renovadoras particulares de esta etapa<sup>6</sup>, pertinentes a este trabajo, figuran aquellas propuestas que plantearon una notoria inquietud ética del compositor ante la historia y la sociedad de Chile, Latinoamérica o Europa, y que se expresaron en general mediante un género sinfónico-vocal y épico-narrativo que se entronca con la línea de *El sobreviviente de Varsovia* de Arnold Schoenberg, o mediante la canción o la cantata con acompañamiento instrumental<sup>7</sup>. Figuran aquí compositores como Acario Cotapos Baeza, Eduardo Maturana Araya, Gustavo Becerra Schmidt, León Schidlowsky Gaete, Fernando García Arancibia, Luis Advis Vitaglic y Sergio Ortega Alvarado.

En el siguiente período que abarca desde 1973 a 1990, fundamentalmente bajo el alero de la Universidad de Chile y contando como maestro al compositor Cirilo Vila Castro, según Luis Merino Montero se formó una importante generación de creadores, entre ellos están Andrés Alcalde Cordero, Alejandro Guarello Finlay y quien nos convoca ahora, Eduardo Cáceres Romero. Sobre la base de categorizar de acuerdo con la fecha de inicio de su presencia creativa, Cáceres Romero habría debutado en la década de 1970<sup>8</sup>. Es posible reconocer en este período, de acuerdo con Merino Montero, dos tendencias que, de manera diferente pero complementaria, buscaron afianzar una identidad en lo chileno y en lo latinoamericano más que en lo europeo. Esto se manifestó tanto en las múltiples propuestas basadas en manifestaciones chilenas o latinoamericanas, como también en el empleo de música de culturas aborígenes extintas de Chile<sup>9</sup>.

La tradición operática en Chile tiene sus inicios en las primeras décadas del siglo XIX. Antes de 1973 se puede reconocer una producción de óperas nacionales, que es escasa pero relativamente regular y sin grandes pausas, a pesar que no todas fueron estrenadas. A finales de los años sesenta y comienzos de los setenta el género cantata toma fuerza y ocupa

<sup>2</sup> García Canclini 1990: 151.

<sup>3</sup> Merino 1993.

<sup>4</sup> Merino 1993: 635.

<sup>5</sup> Merino 1993: 636.

<sup>6</sup> Merino 1993: 637.

<sup>7</sup> Merino 1993: 637.

<sup>8</sup> Merino 1993: 638

<sup>9</sup> Merino 1993: 638

de alguna manera el lugar de la ópera. A partir de 1973 se produce un quiebre en esta regularidad, por las condiciones generales históricas en que entra el país. Habrá que esperar hasta la década de los ochenta para que el género operático sea retomado, aunque será más bien por parte de compositores chilenos que están en el extranjero, principalmente a causa de un exilio voluntario u obligatorio. Se aprecia entonces una línea de composiciones que retoman el compromiso social y ético mencionado antes, si bien en un contexto que casi lo hacía obligatorio. Se destaca la ópera *Expulsados del país* (1978) que escribiera Juan Allende-Blin en Alemania, en homenaje al tenor Hanns Stein Klein, y tomando como base la propia experiencia del cantante.

Posteriormente se encuentran composiciones con alusiones tanto políticas como a un referente indígena nacional, ambas temáticas retomadas por Cáceres en su obra. A este respecto se pueden señalar las siguientes obras: *El camino del inca* (1980) del compositor Marcelo Saxton Soto, estrenada en el Liceo Manuel de Salas; *Nel mundo del rekupearare* (1982) de Jorge Martínez Ulloa, y la ópera *Viudas (Widows)* op. 101 (1987-1990) del compositor Juan Orrego Salas<sup>10</sup>. Esta última se acerca más a nuestro asunto. Basada en la novela homónima de Ariel Dorfman, se agrega a las escasas obras del género escritas por compositores chilenos y está inspirada en las trágicas muertes o desapariciones de personas acaecidas en el país, con una perspectiva de amor y reconciliación agregada al texto por el mismo compositor<sup>11</sup>.

Si se revisa la década de los noventa desde que se recupera la democracia hasta hoy, es sintomática la diferencia en las temáticas elegidas por los compositores que han escrito óperas. Consideramos que esto se debe a que en varios casos quienes han retomado el desafío del género operático corresponden a las nuevas generaciones, incluidos los más jóvenes compositores, los que ya no se vinculan directamente con la tradición fracturada en 1973. Ellos se ubican en un contexto completamente distinto sociopolítico y económico, sumergido en la globalización, las nuevas tecnologías y forman parte de lo que Jorge Larraín define como una identidad fracturada<sup>12</sup>. Se podrá argumentar que en *El Pukará* de Carlos Zamora Pérez (1997) y en obras similares de otros compositores jóvenes el asunto político o indigenista está presente, cosa que no pretendemos negar; pero en términos generales no es de la forma explícita que se desarrolló anteriormente en la música docta en Chile. En este sentido, Cáceres Romero retoma en su ópera esta continuidad de la música de tradición escrita nacional.

En lo que respecta a la incorporación de la machi como personaje nexo en la ópera *Suyai*, el acercamiento de Cáceres a la cultura mapuche no es algo nuevo ni pasajero, sino que ha sido cultivado desde hace años tanto a nivel compositivo como personal. El creador ha señalado cómo la importancia de la cultura mapuche en vastas regiones de Chile ha sido sistemáticamente ocultada y desconocida en nuestra historia como nación y contra eso quiere apuntar en esta y en otras de sus composiciones. En tal sentido, es valioso mencionar su obra *Cantos ceremoniales para aprendiz de Machi* (2004) para coro de voces femeninas, la que se ha convertido en un referente del repertorio indigenista nacional de los últimos años.

La ópera de Cáceres Romero tiene una duración aproximada de una hora y diez minutos. Consta de una obertura, tres actos y un epílogo, y está escrita para un ensamble de cámara. Algunos pasajes evocan ciertos giros y ritmos característicos de la *Historia del soldado* de Igor Stravinski, una obra referente de la música escénica para pequeño formato centrada en un conflicto de guerra. La ópera de Cáceres Romero se inclina a paralelismos musicales

<sup>10</sup> Se toma como referencia el listado presentado en el minisitio *La ópera en Chile (1830-2012)* del portal Memoria Chilena. Ver bibliografía.

<sup>11</sup> Merino 2003: 46.

<sup>12</sup> Larraín 2005.

y *ostinatos* insistentes con pocos momentos de silencios. A lo largo de ella se alternan pasajes de corte operático tradicional, con personajes en escena que siguen una línea narrativa con acompañamiento musical, con otros de recuento histórico, en que las propias voces de Salvador Allende y Augusto Pinochet cubren la escena con sus palabras. Asumiendo el rol de enfatizar la situación represiva y marcial, la música varía poco motivicamente. Durante un largo momento se mantiene un *ostinato* de quinta Do-Sol que vuelve a evocar a Stravinski. Más adelante aparece un extenso pedal entre las notas Do-La b-Sol. Luego de algunas escenas de momentos históricos nuevos, como la alusión al centro de reclusión de Tres Álamos, aparece otro pedal con ritmos básicos y notas insistentemente repetidas. Al respecto, se podría haber aprovechado más el ensamble instrumental, aunque este sea pequeño, con mayor desarrollo de texturas, contrapuntos o melodías en los instrumentos. La primacía sin embargo la tienen los pasajes y la escritura rítmica, en métricas simples. Esto lo entendemos como resultado de la búsqueda de una idea marcial como base musical a lo que sucede en la escena.

¿Puede la música ayudar a recuperar la memoria histórica de quienes la oyen? ¿Debe la creación musical cumplir ese papel? Las respuestas pueden ser tanto numerosas como contradictorias. No obstante si hay un género musical apto para ser considerado en este debate este es justamente la ópera, porque la música se relaciona estrechamente con las palabras en el marco de la acción dramática. Creemos que no estaba dentro de los propósitos de Eduardo Cáceres Romero el poner en crisis los límites del género, pero sí buscó reponer en algo la memoria y remover el cómodo estado de olvido en que permanece la sociedad chilena.

Finalmente, todo esto se refleja en lo musical e influye en el esfuerzo que un auditor activo pueda o no hacer en función de lo que se le está presentando. El mismo García Canclini señala acerca de la recepción del arte, que toda escritura, todo mensaje, están plagados de espacios en blanco, silencios, intersticios, en los que se espera que el lector produzca sentidos inéditos<sup>13</sup>. Las obras suelen incluir instrucciones más o menos veladas, dispositivos retóricos, para inducir lecturas y delimitar la actividad productiva del receptor<sup>14</sup>, por lo que consideramos no es necesario guiarlo demasiado exhaustivamente. Es loable que un compositor quiera colaborar en saldar la deuda de memoria histórica de Chile. No obstante se puede discutir el modo de participar de esta tarea de acuerdo con nuestras propias posturas estéticas, las que, en determinadas épocas, pudieran haber sido entendidas como trincheras artísticas.

Una vez cumplida la labor a la que nos impela de modo silencioso aquella frase señalada al inicio, “Un pueblo sin memoria es un pueblo sin futuro”, se puede esperar que algún día no será necesario entregar al espectador una memoria teatralizada para que recuerde lo acaecido en nuestro país. Para García Canclini, la teatralización del patrimonio es el esfuerzo por simular que hay un origen, una sustancia fundante, en relación con la que deberíamos actuar hoy<sup>15</sup>. Apuntamos con esto al delicado asunto de hacernos cargo desde el arte del vacío de la memoria nacional mediante intentos individuales, esporádicos, a veces heroicos en su búsqueda de abordar todas las deudas históricas pendientes, debido a la ausencia de políticas públicas culturales y educacionales que asuman estas responsabilidades a gran escala. Consideramos que el arte puede colaborar en esto pero en ningún caso debe hacerse cargo de esta tarea, a riesgo de terminar teatralizando esa memoria. ¿Pero cuál sería el límite al teatralizar nuestro pasado histórico y hacer un rescate de nuestra memoria

<sup>13</sup> García Canclini 1990: 142.

<sup>14</sup> García Canclini 1990: 143.

<sup>15</sup> García Canclini 1990: 152.

mediante el arte de manera tan explícita? El límite sería, recordando a Walter Benjamin, la estetización de la memoria, la estetización de nuestra historia.

Creemos importante y necesario destacar de nuestro hermano país de Argentina, el que, gracias a su Secretaría de Cultura de la Nación, tenga un ciclo iberoamericano de ópera contemporánea y más aún, que en 2014 se haya realizado su cuarta versión. Es algo que ni en sueños logramos imaginar en nuestras tierras y que debiéramos buscar la forma de revertir, junto con aplaudir la iniciativa del ministerio argentino que realizó el encargo de la obra a Cáceres. Dichos encargos en nuestro país son de una extrema rareza. Por contraste, en muchos países europeos o en Norteamérica los compositores logran vivir económicamente de estos encargos, que no necesariamente requieren de largas y engorrosas postulaciones a fondos concursables de resultados inciertos como es el caso en nuestro país. Junto con impulsar la creación de nuevas obras, no se debe olvidar la existencia de más de una docena de óperas escritas en Chile desde sus inicios, las que esperan ser estrenadas en algún hipotético momento futuro.

La ópera de Eduardo Cáceres Romero continúa y completa un camino abierto a mitad del siglo XX que quedó interrumpido por el golpe militar, y que fue reemplazado durante los años de dictadura por la Cantata y la Nueva Canción Chilena. Más allá de que la línea que ha tomado la ópera en Chile en el presente siglo XXI parte de un camino distinto, con otras raíces, o que se nutre más bien de un universo musical mediatizado con raíces hidropónicas como propone lúcidamente Juan Pablo González<sup>16</sup>, la obra de Cáceres Romero prosigue una vía natural creativa e ideológica, retomando esa línea trunca y participando en saldar una deuda histórica, que está pendiente y que es con la memoria de Chile y con toda nuestra estructura imaginaria y social.

## BIBLIOGRAFÍA

GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR

1990 *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, JUAN PABLO

2013 *Pensar la música desde América Latina*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado.

*La ópera en Chile (1830-2012)*. Minisitio del portal memoria chilena: <http://www.memoria-chilena.cl/602/w3-article-100675.html>

LARRAÍN, JORGE

2005 *¿América Latina moderna? Globalización e identidad*. Santiago: LOM.

MERINO MONTERO, LUIS

1993 "Chile. Creación musical de arte en el Chile independiente", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Director y Coordinador General: Emilio Casares Rodicio. Volumen 3. Madrid: SGAE (Sociedad General de Autores y Editores), pp. 628-639.

2003 "1973-2003: treinta años", *Revista Musical Chilena*, LVII/199 (enero-junio), pp. 39-56. Disponible en [www.revistamusicalchilena.uchile.cl](http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl)

<sup>16</sup> González 2013: 270.



# *Recordando a Alberto Ginastera en el centenario de su nacimiento en Buenos Aires, el 11 de abril de 1916*

## *A Recollection of Alberto Ginastera on the Occasion of the Centenary of his Birth in Buenos Aires on April 11, 1916*

*por*

Juan Orrego-Salas

Universidad de Indiana, Bloomington, Estados Unidos

jucar@ciswired.com

El compositor chileno Juan Orrego-Salas, Premio Nacional de Artes Musicales 1992, hace un recuerdo de su amistad con Alberto Ginastera desde 1945, cuando ambos residieron junto a sus familias en Nueva York como becarios de la Fundación Guggenheim, además de sus encuentros posteriores en festivales de música, escuelas de verano, estrenos de obras de Ginastera y su participación en proyectos institucionales afines. Incluye una consideración de las tendencias estilísticas de la obra de Ginastera, según se refleja en algunas obras representativas, y el valor estético de su música.

**Palabras clave:** música docta en Chile, Argentina y América Latina.

*The Chilean composer Juan Orrego-Salas, recipient of the National Arts Prize in Music 1992, recalls his friendship with Alberto Ginastera since 1945, when both and their families resided in New York as recipients of awards of the John Simon Guggenheim Memorial Foundation. Besides Orrego-Salas gives an account of subsequent occasions when both were in direct or indirect contact-music festivals, summer schools, first performances of Ginastera's works and institutional projects. Orrego-Salas also discusses the stylistic tendencies in Ginastera's oeuvre, as they appear in some representative works, along with the aesthetic value of his music.*

**Keywords:** classical music in Chile, Argentina and Latin America.

En la época que había iniciado, durante las primeras semanas de 1945, mi estada con Carmen, mi mujer, y mi hijo mayor, Juan Cristián, en Nueva York como becario de la Fundación Guggenheim, el Director General de esta organización, Henry Allen Moe, me comunicó que el compositor argentino Alberto Ginastera, también becario de esta fundación, se encontraba por llegar y me solicitó que lo apoyara en su manejo del idioma inglés. Acepté gustoso su pedido, aunque con cierta duda si mi manejo del inglés no era igualmente débil.

No tardamos en hacernos buenos amigos, y nuestras familias se conectaron con facilidad. Mi colega y su mujer Mercedes Toro, también conocida como Ñata, sus hijos Álex y Georgina, y su cuidadora. Con frecuencia nos encontramos en conciertos, en museos y galerías de arte además de compartir cenas con amigos comunes. En una oportunidad en que fuimos invitados con mi mujer a pasar unos días fuera de Nueva York, Alberto y Ñata se apresuraron a ofrecer el quedarse al cuidado de Juan Cristián en su casa.

En 1946 nos encontramos en el Festival de la Orquesta Sinfónica de Boston y en la Escuela de Verano de Tanglewood, junto a un grupo de compositores de las Américas

seleccionados para asistir a las clases avanzadas de Aaron Copland. Entre ellos figuraban Héctor Tosar de Uruguay, Julián Orbón de Cuba, Antonio Estévez de Venezuela, Lukas Foss e Irving Fine de los Estados Unidos.

Así transcurrió este período de becarios, hasta que ambos regresamos a nuestros países de origen. Posteriormente nos volvimos a encontrar en los Festivales Interamericanos de Música, en Caracas, Washington, Montevideo, y en otras ocasiones en que se presentaban obras nuestras. Es así como asistí a la *première* de su ópera *Don Rodrigo* op. 31 (1963-1964) en la temporada inaugural del Lincoln Center de Nueva York, la que comenté extensamente en 1967 en la revista *Hispanic Arts*, editada por la Universidad de Indiana. Luego concurrí con mi esposa Carmen a la presentación de *Bomarzo* op. 34 (1966-1967), su segunda ópera, en el City Center de Nueva York.

Junto a sus obras tempranas, como las Suites de los ballets *Panambí* op. 1 (1934-1936) y *Estancia* op. 8 (1941), incluidas en las temporadas de la Orquesta Sinfónica de Chile bajo la dirección de los maestros Juan José Castro y Erich Kleiber, estas óperas o sus posteriores *Estudios sinfónicos* op. 35 (1967) y *Variaciones concertantes* op. 23 (1953) para orquesta me confirmaron que se trataba de un compositor original, de gran claridad de ideas e impulso.

No me ha sido posible conocer su tercera ópera *Beatrix Cenci* op. 38 (1971), la que se incluyó en la apertura del Kennedy Center de Washington. *Barrabás*, la siguiente de sus óperas, quedó sin completar por la temprana muerte de mi colega y amigo en Ginebra, Suiza, el 25 de junio de 1983. Pienso que la creación de su *Sonata* op. 48 para violonchelo y piano (1979) y su *Concierto N° 2* op. 50 (1980) para violonchelo y orquesta, ambas obras dedicadas a su segunda esposa, la violonchelista Aurora Nátola, como su *Pumeña N° 2* op. 45 (1976), dedicada a Paul Sacher, y su resentida salud, le impidieron terminar esta ópera.

Sin embargo, me es posible establecer que nuestra amistad desde que nos encontramos en 1945 como becarios de la Fundación Guggenheim, no solo se extendió por medio de la música que ambos escribíamos, sino que más allá, gracias a varias otras coincidencias en nuestras vidas.

Fue así como en 1950 la Orquesta de Louisville nos solicitó a ambos participar en el programa de grabaciones de música contemporánea que este conjunto estaba realizando, Ginastera compuso su *Pampeana* N° 3 op. 24 (1954) y yo mi *Serenata concertante* op. 40 (1954).

En 1961 la Fundación Rockefeller en asociación con la Escuela de Música de la Universidad de Indiana, en Estados Unidos, decidió establecer un centro de estudios y difusión de la música latinoamericana. Así nació el Latin American Music Center del que se me nombró su primer director. Luego, esta misma fundación norteamericana estableció en Buenos Aires el Instituto de Altos Estudios Musicales en conjunto con su correspondiente argentina, la Fundación Torcuato Di Tella. Este fue presidido por Ginastera, lo que le permitió materializar su idea de contribuir al desarrollo, conocimiento e investigación de la música de América Latina, en el norte y sur continental.

Del nacionalismo argentino inicial, propio a la tradición brasileña de Heitor Villalobos, mejicana de Silvestre Revueltas y Carlos Chávez, o la de Charles Ives y Aaron Copland en Estados Unidos, la obra de Ginastera se refleja en sus *Pampeanas* N° 1 op. 16 (1947) y N° 2 op. 21 (1950), sus *Doce preludios americanos* op. 12 (1944), o los *Cantos del Tucumán* op. 4 (1938). De ahí se mueve hacia una etapa que él mismo define como “neoexpresionista, de experimentación con la dodecafonía, la politonalidad y lo aleatorio”. Esto se hace presente en sus *Variaciones concertantes* op. 23 (1953), *Estudios sinfónicos* op. 35 (1967), *Iubilum* op. 51 (1981), para orquesta, *Turbae* op. 43 (1974), para solistas, coro y orquesta, junto a sus últimas composiciones de cámara como en su excelente *Cuarteto de cuerdas* N° 3 op. 40 (1973), con voz de soprano, sobre textos de Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca y Rafael Alberti. Más de una docena de partituras para el cine se agregan a sus obras de concierto en la década de 1950. Entre ellas se destacan *Facundo, el tigre de los llanos* (1952),

*Caballito criollo* (1953), y *Los maridos de mamá* (1956), además de *La doncella prodigiosa* (1961), música incidental para teatro.

Ningún compositor de Latinoamérica ha recibido en vida un mejor reconocimiento. En su guía para la investigación de Alberto Ginastera, Deborah Schwartz-Kates establece la existencia de 56 tesis doctorales, 87 estudios breves en revistas, 15 entrevistas y 9 libros en español, inglés y alemán. A estos se agrega una buena cantidad de fonogramas de sus obras, por destacados solistas, conjuntos de cámara, orquestas sinfónicas y directores<sup>1</sup>.

Así transcurrieron sus 67 años de vida incluidos en el centenario que hoy se celebra, junto a los recuerdos y amistad que guardo en mi memoria.

<sup>1</sup> Deborah Schwartz-Kates. *Alberto Ginastera: A Research and Information Guide [Routledge Music Bibliographies]*. Nueva York: Routledge, 2010.

## RESEÑAS DE PUBLICACIONES

Raquel Bustos Valderrama. *Presencia de la mujer en la música chilena*. Buenos Aires, Argentina: Libros EnRed, Editorial Digital, 2015, 212 pp.

La musicóloga Raquel Bustos Valderrama está dejando huellas significativas en la investigación musical de nuestro país. En 2008 editó y realizó la revisión musicológica de la autobiografía de Domingo Santa Cruz Wilson, que se presentó bajo el título *Mi vida en la música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX<sup>1</sup>*, publicado por Ediciones Universidad Católica de Chile, un muy importante trabajo para conocer el desenvolvimiento de las actividades en el campo de la música de tradición escrita en Chile durante un período extenso del siglo pasado. Además, Raquel Bustos publicó en 2013 su libro *La mujer compositora y su aporte al desarrollo musical chileno<sup>2</sup>*, también de Ediciones U.C., un texto que aborda un tema bastante descuidado por nuestra musicología y que siempre ha preocupado a dicha estudiosa, como es la participación de la mujer en la música nacional. Específicamente en este libro la autora se refiere a la sustancial contribución de las mujeres en la creación musical local.

Siguiendo la señalada senda feminista, e independientemente de los numerosos artículos que ha escrito en esta línea, la investigadora nos ha sorprendido ahora con un nuevo y valioso estudio titulado *Presencia de la mujer en la música chilena*, que circula desde 2015 gracias a la Editorial Digital, Libros EnRed, en idioma español, que trabaja en la edición y venta de libros digitales e impresos bajo demanda.

Como es fácil suponer, este último libro de Raquel Bustos es la continuación lógica y necesaria de su trabajo *La mujer compositora y su aporte al desarrollo musical chileno* de 2013, ya que en su más reciente texto escribe sobre las labores musicales de la mujer más allá de la composición. La autora organiza los resultados de su investigación en seis capítulos, cada uno de ellos posee una sección de carácter introductorio, general, acerca de una actividad musical determinada, y una segunda parte destinada a dar a conocer datos de aquellas mujeres que practicaron o practican profesionalmente dicha tarea.

El capítulo primero, titulado “Antecedentes históricos de la música en la educación general femenina”, demuestra la trascendencia que la autora otorga a la educación musical. Consecuentemente nos informa, en detalle, acerca de las labores realizadas en ese campo por Cora Bindhoff, Elisa Gayán y Brunilda Cartes, aportes todos de la mayor significación.

En el capítulo segundo, titulado “Hacia la enseñanza académica de la música”, aborda en primer término las disciplinas musicales por medio de sus maestras. Se ocupa de la docencia del canto e informa antecedentes de varias profesoras, como Emma Wachter Ortiz, Lila Cerda, Clara Oyuela, Carmen Luisa Letelier y otras. Se refiere luego al piano, instrumento que ha tenido un desarrollo importante en nuestro país, lo que explicaría las diferentes tendencias pedagógicas entre los profesores desde comienzos del siglo XX. La autora del estudio comenta lo realizado por varias maestras de piano: Rosita Renard, Herminia Raccagni, Flora Guerra, Frida Conn, Elisa Alsina, María Iris Radrigán y otras. En tercer lugar hay referencias al arpa, luego al violín y finalmente a la guitarra, en las que incorpora alusiones a intérpretes de tales instrumentos.

En el capítulo tercero, denominado “Las pedagogas y su legado profesional”, se analizan trabajos –en distintas temáticas– de educadoras distinguidas que ayudaron a cambiar la vida artística del país, entre otras, Lucila Céspedes, Elcira Castrillón y Andréa Haas. En el capítulo siguiente, “Organizadoras y directoras de orquestas, conjuntos instrumentales y corales”, la autora se refiere a varias ilustres profesionales, como Marta Canales, Juana Subercaseaux y algunas más.

El quinto capítulo da cuenta de la labor de las diplomadas en musicología. En el sexto y último capítulo, la investigadora estudia a tres “colaboradoras y asesoras especializadas”, Filomena Salas,

<sup>1</sup> Ver reseña de Luis Merino Montero en *RMCh*, LXVIII/221 (enero-junio, 2014), pp. 85-89.

<sup>2</sup> Ver reseña de Carmen Peña Fuenzalida en *RMCh*, LXVII/219 (enero-junio, 2013), pp. 97-98.

María Aldunate y Magdalena Vicuña, quienes cumplieron un importantísimo papel en el desarrollo de la vida musical del país.

Algo digno de ser destacado en este nuevo libro de Raquel Bustos Valderrama es su amplia bibliografía y la gran colección de fotografías que contiene. Estas permiten al lector conocer físicamente a un grupo significativo de las personalidades femeninas que circulan por las páginas de *Presencia de la mujer en la música chilena* de Raquel Bustos, un trabajo altamente informativo, ordenado y de fácil lectura, que no puede faltar ni en las bibliotecas de los especialistas, ni en las de los aficionados a la música de tradición escrita.

Fernando García Arancibia

Instituto de Chile, Academia Chilena de Bellas Artes, Chile

acchbear@ctcinternet.cl

Rafael Contreras Mühlenbrok y Daniel González Hernández. *Será hasta la vuelta de año. Bailes chinos, festividades y religiosidad popular del Norte Chico*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2014, xiv, 873 + 10 páginas sin numerar, ilustraciones, retratos, fotografías color.

Si bien había sido objeto de algunos estudios desde diferentes enfoques un fenómeno de tan amplia profundidad temporal, relevancia social y significación cultural como el de los bailes chinos del Norte Chico y la zona central de Chile, carecía de un estudio amplio, de intención exhaustiva y enfoque multidisciplinario como este que ha realizado un equipo de investigadores bajo la coordinación de los antropólogos Daniel González Hernández y Rafael Contreras Mühlenbrok (quien también es documentalista), y que ha publicado el Departamento de Patrimonio del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes del Gobierno de Chile. Se trata de un grueso volumen de casi novecientas páginas que cuenta con textos e imágenes de estos dos autores principales, a los que se suman como coautores Sergio Peña Álvarez (capítulos I, IX, XIV y XV), Agustín Ruiz Zamora (capítulo I) y Danilo Petrovich Jorquera (capítulos XVIII y XXI). En sus contenidos, que condensan los resultados de más de diez años de investigación, estudiosos procedentes de distintas disciplinas aportan una impresionante cantidad de citas de documentos históricos y de testimonios orales, la mayoría procedentes de los protagonistas de los eventos estudiados y recopilados durante el transcurso de numerosas entrevistas. El cuerpo principal de textos cuenta con una organización tripartita que, según explica Agustín Ruiz, responde a la intención de abordar, respectivamente, los aspectos básicos del sistema ceremonial (la “razón de ser”), el baile chino en cuanto fenómeno que lo articula (la “razón de hacer”) y las fiestas, de las que se analiza principalmente la agencia de las familias y comunidades en relación con la continuidad de las mismas y la pervivencia de un entramado social útil y solidario (la “razón de pertenecer”).

La primera parte, cuyo título es “Andacollo: fiesta, bailes chinos y devoción popular de un sistema ceremonial regional”, contiene una amplia introducción, con la presentación del objeto y sus temas asociados, intención y objetivos del estudio, estado de la cuestión, metodología empleada (fuentes, historia social, etnografía visual, observación participante, espacio concedido a la diversidad de voces, respeto por el habla del *insider* e incluso aceptación de los límites de la investigación), dimensiones o instancias de la perspectiva etnográfica (fenomenológica, descriptivo-comunicativa, testimonial), historia del proyecto y estructura del volumen, sin olvidar aspectos de reivindicación surgidos del compromiso social y político de los autores con quienes han sido sus interlocutores en el campo, lo que aproxima esta postura general a la etnomusicología aplicada.

Siguen varios capítulos (subdivididos en subcapítulos), el primero de ellos –“Génesis y desarrollo de un sujeto social y un culto popular: la fiesta de Andacollo y los bailes chinos”– está dedicado a “desentrañar la profundidad, magnitud y relevancia” de la organización de las hermandades para vincular su historia con “la producción de sentido cultural, tanto en la escala regional como local” (pp. 35-36). Además explicita algunas hipótesis y conclusiones acerca del origen, desarrollo y rasgos iniciales de esta manifestación. El estudio de los aspectos expresivos y la organización ritual de los bailes chinos comienza con una clara presentación de las cuestiones que se abordarán –precaución didáctica que se repite en muchos otros capítulos– e incluye las primeras descripciones detalladas de fenómenos como la “manda”, los *ex votos*, el milagro mariano fundacional, la etimología del “Pichinga”,

los detalles de vestimenta y los rasgos literarios y musicales de las canciones. Aquí se presentan las dos únicas transcripciones musicales del libro, a cargo de Agustín Ruiz y correspondientes a dos melodías con texto, en la primera de estas llama la atención la total ausencia de pausas. Figura además la descripción organológica de las flautas y coreográfica de las danzas y otros asuntos destinados a facilitar la inmersión del lector en el universo que irá descubriendo a lo largo de varios centenares de páginas y que se le presenta desde una perspectiva dinámica (se señalan algunos cambios en las tradiciones, por ejemplo). El capítulo contiene un extenso documento de un importante líder del baile y un primer apéndice documental acerca de las fiestas a la Virgen de Andacollo (otros aparecen más adelante, como parte del riquísimo patrimonio documental recopilado).

El siguiente, “Baile chino N° 1 Barrera de Andacollo: origen de una expresividad ritual”, aborda el segundo período histórico de los sincretismos originados por la cristianización de expresiones prehispánicas, para ello se apoya en numerosas citas de *insiders* que contribuyen a configurar una narrativa *emic*. Se trata de uno de los registros del libro que se repetirá en casi todos los capítulos pero es particularmente relevante en este, ya que incluye nueve testimonios de protagonistas de la tradición. En el que le sigue –“Baile chino N° 8 Andacollino”–, la magnitud del espacio ocupado por la transcripción de fragmentos de entrevistas a un jefe de baile chino lo convierte en un ejemplo de lo que se ha dado en llamar “etnotexto” (incluye su autobiografía y abundantes reflexiones de sus comportamientos –también los de otros danzantes– en relación con las tradiciones locales). La transcripción de los relatos documentados en el campo conserva la espontaneidad y frescura de la oralidad. Incluso se respetan modismos ajenos al DRAE (Diccionario de la Real Academia Española), que son escritos en cursiva para respetar a la vez las exigencias de las normas gramaticales y los rasgos del habla local o individual. Otros asuntos –históricos, socioeconómicos o de la relación tiempo-espacio– son abordados respecto del “Baile de Danza N° 5 de Andacollo”.

El Norte Chico y sus bailes chinos (segunda parte del volumen) incluye capítulos dedicados a estas danzas rituales en distintas localidades, como se advierte en sus títulos. En “Los bailes de La Higuera” es notable la combinación de datos artísticos e históricos así como el tratamiento de asuntos como el prestigio y valor de los jefes o la inclusión del relato de un milagro de la Virgen descrito mediante poesía. Otras cuestiones –como las promesas de los padres ante enfermedades de los hijos o las “exclamaciones reclamatorias”– son abordadas en “El baile chino de Santa Lucía (La Serena)”. Con precauciones metodológicas explicitadas por los autores, en “El baile chino N° 5, San Isidro de La Pampa (La Serena)” se tratan biografías, descripciones de tareas campesinas, funciones de familias y jefes, conflictos internos y sus efectos, la dinámica de fortalecimiento del sistema ceremonial, algunos peligrosos viajes emprendidos por los participantes y poesías populares de distintos períodos (comienzos del siglo XX, por ejemplo).

La combinación de perspectivas prosigue en “El baile chino Pescador N° 10 de Coquimbo”, donde datos históricos (como las repercusiones económicas del reconocimiento de Tesoros Humanos Vivos otorgado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes) y etnohistóricos (especificación *emic* de genealogías familiares) conviven con descripciones densas de bailes –su sustrato ideológico o el lenguaje de señas utilizado por los abanderados, por ejemplo– e instrumentos (función y estética de las flautas). También coexisten historia y etnografía interpretativa en “Limarí: su historia y sus bailes” y “El baile chino Tamayino N° 2 de Ovalle” (que incluye muestras del arte lírico repentista local, la reproducción de fragmentos de cuadernos manuscritos con un canto de 1927 y un listado de integrantes de bailes de chino y danza Tamaya. En “El baile chino Madre del Carmelo de Monte Patria” es particularmente evidente la aplicación de un enfoque inclusivo que da cuenta de documentos escritos de distintos períodos a la vez que reporta testimonios orales recogidos en el campo, sin que sea ya necesario diferenciar entre historia y etnohistoria (al menos en este apartado disciplinario el molesto prefijo desaparece) y donde algunas constantes –explotación, sometimiento, significación social, transformaciones– son deducidas de ambos tipos de fuentes, mientras que otras –sabiduría del campesino, riqueza métrica de las poesías, complejidad sonora de las flautas– proceden de los documentos literarios, musicales y coreográficos analizados. También el parámetro sociogeográfico es tratado; se pueden señalar, a modo de ejemplo, los rasgos diferenciales de estilo entre bailes de Andacollo y del Sur en “El baile chino de la Virgen del Rosario de Valle Hermoso (Valle de La Ligua)”.

La tercera parte lleva por título “El Norte Chico y sus festividades” y se centra en los eventos. A las fiestas de la Virgen del Rosario de Andacollo de Guayacán (Coquimbo), Niño Dios de Sotaquí, San Antonio del Mar de Barraza, Virgen de Las Mercedes de Tulahuén (Monte Patria), Virgen de la

Piedra de la Isla de Cogotí (Combarbalá), San Antonio de Yerba Loca y Carquindaño (Canela), Virgen del Carmen de Palo Colorado de Quilimarí (Los Vilos) y Virgen del Carmen de El Tebal (Salamanca) están dedicados sus respectivos capítulos. El que versa acerca de la fiesta de la Santa Cruz de Mayo de Illapel es otro caso de etnotexto, ya que, fuera de una breve presentación, está íntegramente dedicado al testimonio del protagonista Pedro Olivares, recogido a lo largo de varias entrevistas y conversaciones en su casa. En el comienzo del capítulo XVIII (“Voces del Choapa”), escrito en coautoría con Danilo Petrovich Jorquera y dedicado a proporcionar abundante información de primera mano mediante la transcripción de anotaciones, entrevistas y conversaciones, se detalla la metodología seguida durante el trabajo de campo y con humildad científica se reconoce que no ha sido posible permanecer durante mucho tiempo *in situ*, lo que no ha impedido a los investigadores respetar su intención de establecer relaciones de empatía y confianza mutua con los integrantes del sistema ceremonial estudiado. Este capítulo presenta sucesivamente la voz de otros responsables de bailes chinos (nuevo ejemplo de texto colaborativo).

Las palabras finales condensan la hermenéutica de los fenómenos abordados por parte de los autores principales, quienes, conscientes de la heterogeneidad del trabajo que publican, reafirman los principios que lo han guiado: la dimensión dialógica, el uso de las fuentes iconográficas como representaciones de la memoria, un nuevo concepto de lo popular en cuanto movimiento social. También los efectos de la “peonización” y proletarización minera de los habitantes de la región, la lucha acústica de las voces en el espacio sonoro (dentro del contexto del fenómeno de la hegemonización del sonido, del que se ha escrito en otras latitudes pero que los autores del libro relacionan con una suerte de sordera ritual por parte de los intérpretes de membranófonos asociados a los instrumentos “de sonido grueso”) o la influencia de la política de espectacularización impulsada por las instancias de gobierno, con sus aspectos de promoción de turismo, patrimonialización de fiestas, e incluso “carnavalización”, procesos a los que los autores adjudican incidencia negativa en los rituales tradicionales. En relación con este último aspecto, se detecta una suerte de empatía de los estudiosos con algunos de los entrevistados en materia de valoración de las mudanzas que se producen en la tradición, ya que estas son reputadas por unos y otros como factores de destrucción más que como inevitables componentes del devenir cultural. Sabemos que no existe continuidad sin transformaciones y que estos no siempre son del agrado del investigador entusiasta de una manifestación humana compartida durante períodos prolongados. En este sentido, más allá de la ya señalada aplicación de una perspectiva dinámica a cuestiones concretas, se echa en falta un mayor diálogo con los estudiosos que durante las últimas décadas vienen analizando los fenómenos culturales desde la perspectiva del cambio, lo que incluye el análisis de procesos actuales, como los mencionados en el párrafo anterior (espectacularización, multiculturalismo, patrimonialización, folclorismos, globalización, migraciones y diásporas, hibridación...).

También está muy presente en este capítulo conclusivo la consideración de lo religioso popular como práctica hegemónica, una cuestión que recorre el libro por medio de algunos de los testimonios de los informantes y de numerosísimas reflexiones de los autores. Un ejemplo flagrante es el tema del rechazo a la incidencia de la Iglesia católica, cuyos representantes, supuestamente, nunca abandonaron la actitud de prepotencia propia de una colonización religiosa generadora de constantes abusos de poder (al parecer, las relaciones con los protagonistas de los bailes chinos nunca dejaron de ser conflictivas). En este aspecto, los autores mantienen una visión crítica que no presenta matices ni salvedades y que expresan con juicios sumamente duros en muchos apartados del texto, si bien el lector puede inferir la existencia de otra actitud por parte de algunos clérigos en la lectura de datos concretos. A modo de ejemplo, cuando se señala que el deceso de un sacerdote implica un peligro para la continuidad de una tradición o se menciona la purga de los seguidores de la teología de la liberación efectuada durante el golpe de Estado de 1973. Si se hubiera intentado conceder la palabra a los representantes de la Iglesia del mismo modo que se refleja la de los jefes de bailes chinos y otros protagonistas de la tradición, el texto habría ganado en dimensión dialógica. Asimismo, la religiosidad precolombina es solo mencionada como precedente valioso, posteriormente mancillado al ser instrumentalizadas sus manifestaciones por parte de los representantes de la Iglesia. Esta visión estática y algo ingenua del pasado prehispánico habría requerido tal vez alguna matización por parte de los autores, si bien estos no abarcan los períodos históricos anteriores a la conquista europea. También se nota cierta idealización de la estructura social y el funcionamiento jerárquico de las comunidades, en particular la familia como núcleo fundamental del que se resaltan únicamente valores positivos en distintos puntos del libro.

Quizás se incremente aún más la dimensión dialógica de este trabajo en el futuro si se lo somete a la lectura crítica de los protagonistas de la tradición y se incluyen en una segunda edición sus comentarios, como hizo, por ejemplo, Steven Feld ([1982] 1990) en el caso de su libro acerca de los kaluli. Un volumen como el presente, de tanta riqueza documental y hermenéutica, registra, expone, reflexiona e interpreta, pero difícilmente se convierte en factor de continuidad cultural, si no recibe ulteriores aportaciones de aquellos destinatarios cuyos testimonios han sido reflejados en él y cuyas prácticas son objeto principal de sus contenidos. Es probable que esta posibilidad figure en la intención de los autores, quienes afirman en el párrafo final: “Dejamos de escribir, por ahora, y volvemos a la fiesta, a encontrarnos con los amigos y amigas” (p. 800). Si regresan con el libro bajo el brazo (o con unos cuantos ejemplares para distribuir y comentar con posterioridad), tal vez nos beneficiemos con una segunda edición incrementada en su carácter dialógico. Si ello implica aumentar aún más el número de páginas, tal vez convenga incluir los anexos documentales en un CD, un CDrom (en el que también figuren ejemplos sonoros y audiovisuales, lo que enriquecería en gran manera el contenido del trabajo) o incluso un *link* a una *web* (porque los ordenadores portátiles carecen cada vez más de lectores de estos soportes externos). Como ya se ha señalado, en esta versión en papel no faltan los anexos. Tras las palabras finales, por ejemplo, se presentan varios: listado de bailes chinos vigentes, índice de nombres, referencias cronológicas e índice de historias, además de la bibliografía y el listado de fuentes, seguido de los agradecimientos finales.

Es pertinente volver a destacar la importancia de contar en el libro con una apabullante mole de informaciones procedentes de distintas fuentes documentales escritas y de testimonios orales de los protagonistas de las tradiciones estudiadas. En este sentido, los autores han conseguido hacer realidad el enfoque tridimensional elaborado por Tim Rice ([1987] 2001) a partir de la fusión del modelo tripartito impulsado por Alan Merriam (1964), consistente en el estudio de los sonidos musicales, los comportamientos y los conceptos, con la observación formulada por Clifford Geertz ([1973] 1988) de que los sistemas simbólicos son construidos históricamente, mantenidos socialmente y aplicados individualmente. La propuesta de Rice, quien pregunta cómo se construye históricamente, se mantiene socialmente y se crea –y experimenta– individualmente la música, rescata tres dimensiones indispensables y complementarias de los fenómenos culturales (en este caso, musicales): etnográfica, histórica y biográfica. Si bien las disciplinas antropológicas, entre ellas la etnomusicología, nunca ignoraron del todo el estudio de la acción individual, e incluso en tiempos anteriores la musicología comparada elaboró panoramas cronológicos de distintos fenómenos, solo durante las últimas décadas se ha incrementado la producción de trabajos que combinen de manera armoniosa y –sobre todo– pertinente las tres perspectivas mencionadas. Por la calidad, variedad y calidad de informaciones de primera y segunda mano que contienen sus capítulos, *Será hasta la vuelta de año*, expresión conclusiva del presente volumen que los autores eligieron como su título principal, es un admirable exponente de la aplicación de tal enfoque.

Digno de mención es también el riquísimo apartado iconográfico, que permite al lector conocer representaciones de distintas épocas (en blanco y negro, sepia o color). Incluye figuras de danza, instrumentos musicales, estandartes, batidos de banderas, procesiones, grupos de danzantes y familiares, instrumentistas y detalles de ejecución, vestimenta, espacios interiores y exteriores en los que tienen lugar los eventos, imágenes religiosas, objetos cargados de simbolismo, elementos ornamentales, expresiones de devoción, ágapes compartidos, estampas religiosas, documentos escritos (cartas, listado de danzantes, poesías) y, tal vez lo más impresionante, infinidad de rostros y expresiones. Excelente es en este sentido el trabajo fotográfico de Manuel Morales Requena, que se suma a las ilustraciones aportadas por los dos autores principales del libro y de otras procedencias, así como a la dirección de arte a cargo de Soledad Poirot Oliva. También merece elogio el trabajo de edición científica llevado a cabo por Agustín Ruiz Zamora, que cuenta, entre otros, con el mérito de haber conferido unidad a materiales de distintos tipos y procedencias. Además, el lector puede disfrutar con los contenidos del libro sin tropezar con las erratas que podrían haber escapado a la atención de un editor científico en un volumen tan amplio de textos. Estos están maquetados de manera que facilita su lectura activa, con amplios márgenes en el papel, propicios para las anotaciones del lector. Es el mérito de Cristián González Sáiz y de los profesionales de Estudio Abierto, responsables del diseño y la diagramación, así como de Miguel Ángel Viejo Viejo, quien con el auxilio editorial de Aldo Guajardo Salinas se responsabilizó de la dirección editorial, producción y edición de textos.

Si bien no falta alguna transcripción musical (se han señalado las dos realizadas por Agustín Ruiz Zamora) en este apartado se echa en falta una mayor cantidad de información vinculada con el análisis



musical de los cantos, por ejemplo. En relación con los toques de las flautas, habría sido posible completar las abundantes informaciones organológicas y los datos sistemático-musicales con espectrogramas que proporcionarían, al menos, evidencia gráfica de un aspecto considerado de enorme relevancia para los *insiders* como es la vinculación entre sonido e identidad de cofradía o baile. Como otros investigadores de las disciplinas antropológicas, los autores rechazan el uso del término “informante” para referirse a las personas que les han proporcionado datos o con quienes han conversado. Si bien en muchos casos es más pertinente utilizar otro apelativo para referirse a la relación establecida en el campo (la literatura del sector contiene varios, como colaborador o amigo), no parece que las alternativas al vocablo anterior ganen en precisión semántica cuando se trata de señalar el acto específico de proporcionar datos, comunicar aspectos de la propia cultura o poner a disposición de otra persona los propios conocimientos y competencias. Ser informante no es una condición permanente, sino un rol circunstancial que todos pueden asumir cuando es necesario (el investigador incluido, cuando responde a preguntas o requerimientos de las personas que pertenecen a la sociedad cuyas manifestaciones estudia). Desde esta perspectiva, otorgar circunstancialmente el apelativo de informante a alguien de quien se reciben datos, relatos o explicaciones deja de constituir un acto de etnocentrismo o asimetría social, económica o cultural (Cámara de Landa 2012). Obviamente, son estos detalles que no empañan la meritoria labor de quienes asumieron la responsabilidad de llevar a cabo una empresa compleja, pero de beneficiosos efectos para el incremento y la difusión del conocimiento acerca de un fenómeno cultural significativo y relevante de la cultura chilena del pasado y el presente.

#### BIBLIOGRAFÍA

CÁMARA DE LANDA, ENRIQUE

2012 “¿Cuán humano es lo musical?: El diálogo insoslayable”, en Susana Moreno Fernández, Pedro Roxo, Iván Iglesias (editores). *Música e saberes en tránsito / Músicas y saberes en tránsito / Music and Knowledge in Transit*. Lisboa: Colibri. Edición en CDrom.

FELD, STEVEN

[1982] 1990 *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. [Publications of the American Folklore Society. New Series, 5]. Segunda edición (primera edición 1982). Filadelfia: University of Pennsylvania Press.

GEERTZ, CLIFFORD

1988 *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa. Edición original: *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. Nueva York: Basic Books, 1973.

MERRIAM, ALAN PARKHURST

1964 *The Anthropology of Music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.

RICE, TIMOTHY

2001 “Hacia la remodelación de la etnomusicología”, en Francisco Cruces *et al.* (editores). *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Traducción de Miguel Ángel Berlanga. Madrid: Trotta, pp. 155-178. Edición original: “Toward the Remodeling of Ethnomusicology”, *Ethnomusicology* XXXI/3 (otoño, 1987), pp. 469-488. Reedición por Kay Kaufman Shelemay (editora). *Ethnomusicological Theory and Method*. [The Garland Library of Readings in Ethnomusicology, 2]. Nueva York: Garland, 1990, pp. 329-348.

Enrique Cámara de Landa  
Historia y Ciencias de la Música-Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Valladolid  
engcamara@gmail.com

Javier Marín López, *Los libros de polifonía de la Catedral de México. Estudio y catálogo crítico*. Jaén: Universidad de Jaén, Sociedad Española de Musicología, 2012, dos volúmenes, 1.271 pp.

Este monumental trabajo de Javier Marín, destacado musicólogo español y académico de la Universidad de Jaén-España, nos presenta de manera minuciosa, completa y erudita uno de los testimonios musicales más importantes que nos ha legado la época virreinal entre los siglos XVI y XVIII.

Se trata del estudio, análisis y catalogación de los libros de polifonía de la Catedral de México, los que fueron acuñados entre los siglos XVI y XVIII, y que nos hablan no solo de la música que se interpretaba en esos períodos, sino que además de prácticas musicales ligadas a contextos sociales, estilísticos, domésticos, políticos, entre otros. El texto, dividido en dos volúmenes, contempla tres partes. La primera se denomina Estudio (pp. 7-153); la segunda parte, Catálogo crítico (pp. 157-884); la tercera y última se titula Índices del catálogo (pp. 887-1271).

Previo a la primera parte, el autor dedica unas palabras a la polifonía y ritual en la Catedral de México<sup>3</sup>. Allí nos instala tanto en el repertorio mismo como en el espacio físico en el que se interpretaban estas obras. La consideración inicial de la dimensión espacial como un aspecto adicional al musical y fundamental en el resultado sonoro de una pieza, es una señal de que el autor, al abordar una fuente musical escrita, la observa y analiza considerando el contexto en el que ha sido concebida, lo que, indudablemente, determina la percepción de quien la escucha. En este caso se alude al lugar físico donde la polifonía era cantada y tocada; un tema no menor, debido al papel central que la música tenía en las ceremonias de la Catedral. Junto con ello se destaca una práctica a la que, según Marín, no se le ha dado la importancia que merece en estudios anteriores. Se trata del repertorio de facistol, el que reúne a varios músicos en torno a un soporte de gran tamaño en el que se instala una partitura con las dimensiones adecuadas para ser leída por un coro,<sup>4</sup> aludiendo así directamente al espacio en que determinada música fue interpretada.

Además, en esta pequeña sección inicial del libro, Marín manifiesta desde un comienzo la importancia de la polifonía como el centro de estudio que conduce al autor al abordaje de ámbitos diversos de la vida en torno a la Catedral de México, como su relación con las catedrales hispanoportuguesas; las implicaciones político-religiosas del repertorio; la polifonía como pieza clave en el mantenimiento de la hegemonía española en América y como símbolo de orden y civilización, por mencionar solamente algunos.

La primera parte de este libro –Estudio– nos brinda una rica información respecto de prácticas musicales, manufactura de los libros de polifonía –tanto en su ámbito musical como manual–, el repertorio ligado a los rituales a los cuales servía, etc. Es decir, como fuente de estudio es observada desde múltiples puntos de vista que la instala en un contexto específico de la historia de la música en Hispanoamérica y España.

La primera sección del trabajo de Marín está dividido en distintos tópicos. Dentro de la descripción general de los libros de polifonía aborda sus firmas<sup>5</sup>, cronología<sup>6</sup>, compositores conocidos y aquellos con problemas de atribución<sup>7</sup>, y la confección misma de los libros<sup>8</sup>. El lector puede además dimensionar la importancia de este archivo musical mexicano mediante los datos que Marín entrega respecto del número de libros, en comparación con los de otras catedrales de Hispanoamérica y España. También señala en detalle la ubicación de los 22 libros de polifonía, sin dejar de mencionar la música que fue escrita en papel, hoy perdida por el paso del tiempo.

En cuanto a la signatura de los libros, da cuenta de las existentes con detalle de fecha y responsables del trabajo, proponiendo finalmente una nueva signatura según dos criterios que explicita, los que permiten al lector comprender su génesis, y que en ningún caso pretende ignorar el trabajo ya realizado en este ámbito. Para este efecto, Javier Marín diseña una tabla con los datos que permite al lector abarcar de manera detallada y completa la información pertinente a las firmas de los libros de polifonía.

<sup>3</sup> Polifonía y ritual en la Catedral de México: descripción general, pp. 7-14.

<sup>4</sup> *Op. cit.*, p. 10.

<sup>5</sup> *Op. cit.*, p. 20.

<sup>6</sup> *Op. cit.*, p. 26.

<sup>7</sup> *Op. cit.*, p. 36.

<sup>8</sup> *Op. cit.*, p. 40.

La presentación de tablas-resumen de los distintos temas abordados sirven como corolarios de la reflexión que les antecede e involucran una cantidad importante de datos. Esto se puede observar en toda la primera parte de la obra de Marín. En el reducido espacio que estas tablas ocupan en el texto, se aprecia el gran trabajo realizado por el musicólogo en beneficio de quien está interesado en dirigir su atención a algún tópico de información en particular. Los datos están allí para el servicio de otros investigadores. Solo en esta primera parte hay 15 tablas, sin contar la del apéndice. Estas reúnen información acerca de los distintos temas estudiados a lo largo del capítulo, como las inscripciones de los manuscritos, la cronología de los libros, los copistas, los compositores, la organización de los repertorios de la Catedral de México, entre otros.

Normalmente, los estudios que han abordado este género, la atención se ha centrado en el repertorio o los autores presentes en las fuentes investigadas. Por su parte Javier Marín nos ilustra de manera ejemplar de otros aspectos que considera brindan información valiosa respecto de la práctica musical y nos proporcionan respuestas del repertorio estudiado. Se trata de las páginas dedicadas a la confección de los libros de polifonía<sup>9</sup>. Allí se detiene en el material usado (papel o pergamino) y el tipo de repertorio que se ha copiado en ellos, lo que da luces respecto de su uso. La ornamentación de las iniciales clasifican los escritos en tres grupos de acuerdo con el grado y tipo de ornamentación, aportando información de la simbología y probable significado de algunas ilustraciones. En ocasiones incluso brinda más de una alternativa de interpretación. También aquí se refiere a la inclusión de textos de carácter pedagógico en algunos manuscritos. Esta sección referida a los aspectos visuales de los libros de polifonía concluye con una tabla de copistas, acompañada de información respecto de las costumbres y usos de este oficio en la época virreinal.

En las páginas dedicadas al repertorio,<sup>10</sup> el texto se inicia con una discusión precisamente concerniente a este concepto, contrastando su visión con la de otros dos investigadores para luego proponer la propia. El autor presenta este tema desde diferentes miradas, las que surgen de la riqueza que posee la fuente estudiada, tanto en cantidad de obras como en la variedad de ellas.

Partiendo de la base que “los manuscritos adscritos a instituciones suelen tener un carácter marcadamente práctico”<sup>11</sup>, el autor plantea los criterios para la organización de los manuscritos catedralicios. Estos abarcan los géneros musicales que contienen; el repertorio según las festividades a las que sirven; el calendario litúrgico o aspectos netamente musicales como lo son el número de voces, modalidad, etc. También se hace referencia a la selección de obras en algunos libros que tienen más bien carácter antológico en cuanto a los criterios que han operado para la inclusión de las obras<sup>12</sup>.

En la sección dedicada al repertorio, el autor se detiene especialmente en los géneros musicales recurrentes en los libros de polifonía de la Catedral de México, y establece paralelos con el repertorio europeo que cumple funciones equivalentes. En este sentido no ignora acontecimientos importantes de la historia de la Iglesia que influyeron notoriamente en la dirección de la estética y modo de componer música en el mundo católico. Tal es el caso de las referencias al Concilio de Trento, sus implicancias en el ámbito musical y la repercusión que tuvo en las prácticas musicales del Nuevo Mundo.

Esta primera parte del texto sin duda nos introduce de modo amable y erudito a las secciones siguientes, las que contienen el detalle del contenido de los libros de polifonía.

La segunda parte es el testimonio concreto del trabajo del autor con la fuente misma. No deja prácticamente ningún cabo suelto respecto de la información central o complementaria de los libros de polifonía de la Catedral. Esta sección es la más extensa del trabajo, y contiene información fundamental y valiosa pertinente al contenido de cada uno de los libros –22 en total– con una breve introducción que enuncia los criterios de catalogación y las ubicaciones actuales de estos. Contiene además un inventario de cada libro y un inventario de composiciones con información particular de cada pieza.

Una verdadera lección de metodología de investigación nos entrega este musicólogo. Para cada obra ha realizado una ficha con campos que cubren desde el título de la obra hasta las grabaciones fonográficas que de ellas existen en la actualidad.

<sup>9</sup> *Op. cit.*, pp. 40-53.

<sup>10</sup> *Op. cit.*, pp. 54-118.

<sup>11</sup> *Op. cit.*, p. 57.

<sup>12</sup> *Op. cit.*, p. 59.

Solo para tener una idea de la dimensión de este estudio, se señalarán los campos de catalogación, los que son enumerados por Marín con una pequeña explicación<sup>13</sup>. De este modo, el lector puede tener una visión previa del enfoque y las decisiones que ha tomado el autor en la presentación de los datos. Los campos son los siguientes:

1. Descripción general del libro. Allí se detallan aspectos musicales, visuales, cronológicos, etc. En lo que respecta a cada obra se entrega la siguiente información si es que se encuentra disponible:
2. Número de orden.
3. Folios.
4. Título de la obra.
5. Compositor.
6. Plantilla.
7. Íncipit musical.
8. Íncipit textual.
9. Inscripciones.
10. Concordancias.
11. Ediciones facsimilares.
12. Ediciones modernas.
13. Fuente textual.
14. Canto preexistente.
15. Grabaciones discográficas.
16. Colación.
17. Comentarios.
18. Tabla.

De este modo se configura una fuente de consulta muy completa y actualizada respecto de los 22 libros de polifonía de la Catedral de México, puesta al servicio de otros investigadores que quieran realizar sus trabajos en alguno de los aspectos señalados por el autor en su catalogación. Precisamente este es uno de los propósitos de este libro: establecer un puente que facilite la llegada tanto de musicólogos como de intérpretes a estos repertorios.

Finalmente, la tercera parte del libro la denomina el autor como Índices del catálogo<sup>14</sup>. Es un instrumento para la consulta que ordena el material estudiado de acuerdo con diferentes tópicos: contenido de cada libro con número de obra, título y autor; compositores; géneros musicales; advocaciones y fiestas; inscripciones, títulos, fechas y textos; cronología de las obras; plantillas; concordancias; obras ordenadas alfabéticamente de acuerdo con el íncipit del texto y fuentes.

Previo al índice general<sup>15</sup>, con lo que concluye este texto, se encuentra una nutrida bibliografía<sup>16</sup> y una discografía<sup>17</sup> que da cuenta de cómo estos repertorios ya son parte de los programas de concierto y constituyen un objeto de estudio interpretativo para agrupaciones de música antigua tanto de América como de Europa.

La presentación de los libros de polifonía de la Catedral de México desde tan diversos puntos de vista, todos ellos ordenados y relacionados con su contexto musical, político, religioso e histórico en el rango temporal de tres siglos, hacen de este trabajo un referente obligado para cualquier investigador que se inicie en el estudio de este repertorio. Al mismo tiempo, Javier Marín nos enseña un estilo investigativo atractivo y dinámico que se puede aplicar a otros estudios de similar naturaleza.

Gina Allende Martínez  
Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile  
gallende@uc.cl

<sup>13</sup> *Op. cit.*, pp. 157-160.

<sup>14</sup> *Op. cit.*, pp. 885-1271.

<sup>15</sup> *Op. cit.*, p. 1243.

<sup>16</sup> *Op. cit.*, p. 1191.

<sup>17</sup> *Op. cit.*, p. 1235.

Walter Aaron Clark y William Craig Krause. *Federico Moreno Torroba: a Musical Life in Three Acts*. [Currents in Latin American and Iberian Music, editor de la serie Walter Aaron Clark]. Nueva York: Oxford University Press, John Daviero Endowment de la American Musicological Society, 2013, 356 p.

Escrito en un tono agradable, este extenso estudio –como anuncia claramente su título– revisa en profundidad tanto la vida como la creación del compositor español Federico Moreno Torroba, quizá el zarzuelero mayor.

La introducción del libro explica por qué es esta la primera biografía completa y crítica del compositor. La persistencia del vacío (que soluciona esta investigación) es debida a la inevitable asociación que se hace entre Moreno Torroba y el Franquismo (punto atajado inevitablemente a lo largo del libro), y como herencia del hecho de que las luchas políticas internas españolas entre nacionalistas e internacionalistas, o entre españolistas y modernistas, han migrado al plano de la historiografía musical (p. 9). No obstante, ello no descuenta la negligencia generalizada entre los académicos por la música española, no solo en el ámbito anglosajón y que se repite en la preferencia del público por leer biografías de Beethoven o Wagner. Por eso la aparición de esta investigación de dos “anglosajones estadounidenses” e impresa por una editorial angloestadounidense no es mera coincidencia (p. 11). Además de esta ubicación de la situación contextual donde surge el libro, la introducción presenta una semblanza breve de la ideología de Moreno Torroba. Nucleada en rededor del casticismo, fundado en la idea de Miguel de Unamuno de la “tradicción eterna” donde la españolidad existe en ciertas diferencias esenciales, únicas, que emanaban de su folclore y la vida cotidiana, la que guio tanto su actitud política como su búsqueda creadora. Pero el propósito del libro dista de la demostración de existencia o validez de estas ideas, o de probar si Moreno Torroba logró o no capturar en su música esta esencia española, y con ello enmarcarlo políticamente con precisión. Por el contrario, se propone ver las ambigüedades, contradicciones y distintos grados de gris ideológicos de su vida y obra.

La división del libro en tres actos está justificada en que este era un hombre de teatro, de gran amor por el drama, cuya vida parece romperse tal como las zarzuelas grandes. Construidos en orden cronológico, los tres actos coinciden con tres períodos claramente delimitados según acontecimientos y momentos políticos de la historia de España. Tienen todos una misma estructura expositiva que va de lo general a lo específico: una primera escena para la interpretación contextual, la segunda para lo biográfico y creativo, y la última para la discusión y análisis musical. Aunque Moreno Torroba es reconocido como uno de los compositores más importantes del Género Grande –si no es que el más–, las escenas de análisis y estudio de la materia musical son complementadas con las obras para guitarra y otras para escenario. El tono del texto, que nos entrega una cantidad enorme de hechos y datos, es sumamente lúdico y creativo, sin sacrificar la rigurosidad y profundidad del análisis con tal de ofrecerse ameno.

En “El final”, título de la primera escena del primer acto (1891-1932), tomamos la partida. Y con clara lógica, pues se nos explica la vida de Moreno Torroba como un paso en el largo proceso histórico de fin del auge de la zarzuela, y de las convulsiones finales del imperio español y la crisis monárquica, que decantarían en la instalación de la república y, posteriormente, en la guerra civil. En el nivel biográfico, en la escena “Madrileño” se abarca la juventud de Moreno Torroba y su amistad con Andrés Segovia, sus primeros destaques como compositor, su muy importante faceta como empresario, su actitud durante la dictadura de Primo de Rivera, y su actividad como zarzuelero, en donde tiene especial interés *Luisa Fernanda*, su obra de mayor éxito. La tercera escena, del análisis de las obras más importantes del periodo, nos deja claro que durante toda su actividad musical Torroba buscó crear música identificable e indistintamente española. Es de mucho interés cómo en esa búsqueda, a pesar de haber prevalecido el paradigma andaluz en la caracterización de lo español –hacia afuera y también desde afuera–, Moreno Torroba incorporó en esta época elementos de la música tradicional de Castilla, Navarra, Extremadura y Asturias, y no ignoró tampoco la presencia de influencias extranjeras en esas manifestaciones. Así como que incorporó estrategias compositivas atípicas de la zarzuela, tomadas del jazz y de Ravel.

El acto II es ocupado por el periodo 1932-1960, el de la terrible prueba (p. 119). Su primera escena “Anarquía” es muy enjundiosa, pues acomete la nada sencilla tarea de exponer la guerra civil y el franquismo. El análisis histórico de la materia –y en realidad a lo largo del libro– es fuerte y contundente, gracias al uso prolífico de fuentes primarias y de bibliografía especializada (en español y en inglés) que nos formulan una mirada muy completa a la vez que bien ceñida, y expuesta de tal manera

que entendemos que para comprender la música nada contextual está de más. Son tantos los temas capitales que surgen en esta escena que conviene indicarlos, ya que tocan la relación música y política; a modo de ejemplo: polarización política, ideología y creación musical; lo que vivieron los músicos y compositores que se quedaron en España durante la guerra civil y el franquismo; la inexistencia de un nuevo periodo cultural durante el franquismo, o la fundamentación ideológica de la relación de oposición entre los españolistas y los vanguardistas. Para Moreno Torroba, estos fueron los años de refugio en Navarra y en los que persiguió llevar a la zarzuela como género lírico propiamente español, en contraposición a la quimera de hacer una ópera a la española, basada en el modelo italiano. También se trata acá, con mayor profundidad, lo que podría tenerse como la filosofía política del compositor. Respecto de su creación se nos advierte que aunque sus obras más importantes fueron las que escribió para escena, es igualmente cierto que esta efusión del teatro lírico fue la última florescencia de su creatividad en ese campo. Los años finales de su carrera fueron protagonizados por los conciertos para guitarra, en donde demuestra su don para la orquestación.

El capítulo final abarca las últimas dos décadas de vida de Federico Moreno Torroba, desde 1961 hasta 1982. La primera escena de esta parte, titulada “El principio”, nos presenta brevemente cómo surgió esta investigación. Además abre la coyuntura de la apertura democrática en España, en torno a 1975 con la muerte de Franco: inicio de una época en la historia de la nación donde se presencia la emergencia de esa España por la que los oponentes de Franco habían luchado casi cuarenta años antes y que el dictador habría frustrado indefinidamente (p. 207). Krause y Klark nos proponen interpretar el resultado del conflicto, entonces, como una paradoja, pues a la pregunta por quién habría ganado la más larga guerra civil—desde 1808 hasta 1975—contestan que la realidad, el pragmatismo, la moderación, la razón, y España. Pero la transición hacia una república democrática completamente incorporada a la Europa moderna no sería indolora (p. 208). En el ámbito cultural aparece otra paradoja: por una parte el uso propagandístico de la cultura y arte de vanguardia por parte del régimen durante los 60 para establecer una imagen internacional de libertad. Por la otra, el redescubrimiento y recuperación de artistas e intelectuales exiliados como promotores de una España moderna y libre, fundada en la coincidencia entre las metas estéticas de la vanguardia y la *realpolitik* del régimen, deseoso de un arte exportable como prueba de sus valores, pero que no cargase un criticismo político explícito. En música el cambio fue del casticismo a la vanguardia, del nacionalismo al europeísmo. Ahí mismo se explica la aparición “incendiaria” (p. 217) en 1975 del disco *Entre dos aguas* de Paco de Lucía, reinterpretación no solo de la guitarra flamenca y el flamenco como arte, a la vez de la imagen de España: al mismo tiempo “vieja y nueva, cautivadora y en la onda e irresistiblemente seductiva” (p. 217). Otra paradoja: el hecho definitorio en la música española del periodo, provino no de tradicionalistas como Rodrigo o Torroba, ni de vanguardistas como Pablo e Hidalgo, por lo tanto quiebra la dicotomía ilusoria de dos bandos musicales.

La escena II del acto final estudia la vida de Moreno Torroba en esa reconfiguración cultural, y si el título de las segundas escenas de los otros capítulos eran “Madrileño” y “Navarro”, consecuentemente este capítulo lleva el de “Español”. La exposición es clara en mostrarnos que este fue un periodo de decaimiento de la zarzuela en España (por los costos de montaje, la ausencia de cantantes conocedores de género o la ausencia de subvenciones estatales) y la actitud de Moreno Torroba frente a este hecho, a pesar de que el Género Grande servía como embajador de lo español en América Latina y Estados Unidos—punto abordado en el capítulo anterior—. La situación, afirman los autores, podría haber cambiado si Moreno Torroba se hubiese involucrado políticamente en transformar el tratamiento de las artes por parte del gobierno, algo contrario a su naturaleza y que—según su propio testimonio—nunca hizo. El contrapunto contemporáneo, punto interesante, lo vio Moreno Torroba en los musicales de Broadway, que siendo más costosos y recibiendo nulo apoyo estatal, con la misma competencia de la televisión y el cine, no solo se mantenían a sí mismos sino que pasaban entonces por una edad de oro. Y explican los autores que aunque pudiese ser que el público en Nueva York podía pagar boletos más costosos, la zarzuela exhibía mucha menos diversidad musical al estar “dominada” por el casticismo (p. 226), a diferencia de los musicales.

Tres actividades más desarrolló Moreno Torroba en este período que iban en el sentido de dar más ímpetu a la música española: presidir y ordenar la SGAE (Sociedad General de Autores y Editores), presidir la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, dirigir orquestas internacionales con programas de música española para realizar grabaciones de cientos de obras de varios compositores y más de veinte zarzuelas. Pero las labores administrativas no impidieron el ejercicio compositivo y, habiendo decaído la música para escena, viró su interés hacia la guitarra. Sobre esto, se analizan

dos elementos en profundidad: la relación del compositor con la familia Romero y la recepción de las obras por parte del público y especialistas. También se explican contextualmente composiciones peculiares en el estilo y repertorio de Moreno Torroba: los ballets que, curiosamente, poseen las pocas obras de música sacra compuestas por Moreno Torroba, y su última obra para escena de gran escala *El poeta*, ópera escrita por sugerencia de Plácido Domingo. Esta larga escena finaliza con dos secciones: una acerca de cómo trabajaba Moreno Torroba, su forma y característica de exhaustividad y modo infatigable, que le permitió dejar una obra vastísima, casi setenta años de ejercicio y merecer un gran número de distinciones y premios; la última describe su muerte, de manera inesperada a los 81 años y en plena actividad.

El apartado final del capítulo es destinado al análisis de las obras para guitarra y orquesta (*Diálogos* entre guitarra y orquesta, *Concierto ibérico*) y guitarra sola recogidas en los libros *Castillos de España* y *Puertas de Madrid*, y la ópera *El poeta*, principalmente. En términos generales, respecto de esta última obra, se abarca el problema de las dificultades de Moreno Torroba con lo modernista y su apego al operismo wagneriano, y se destacan nuevamente sus cualidades como lírico y creador de melodías que, a pesar de estar en ocasiones alejadas del estilo usado en sus zarzuelas (por ejemplo con el uso de tonos aumentados) no se alejan del todo de este. En cuanto a las obras para guitarra encontramos varias reflexiones de interés, como aquella a propósito de *Castillos de España*, de escribir música que evoque paisajes o arquitectura desde imágenes plasmadas en los títulos más que en lo sonoro, algo que más que delatar la naturaleza de las piezas compromete a su comercialización. Pero esta reflexión parte de la pregunta por escribir música, que es como bailar arquitectura: un triste mandado (la espiral nos propone, aun impedidos de responder acá esta pregunta, ¿qué es escribir acerca de lo escrito en música?). En este análisis de lo musical aparece más claramente la incorporación de Moreno Torroba de elementos compositivos de otras músicas, de los que llama la atención el uso quizá improbable pero plausible de sonoridades tomadas de Gershwin, en vista de la afición de Moreno Torroba por los musicales; o, a modo de ejemplo, el uso de cromatismos que sobresalen como conciencia de procedimientos armónicos contemporáneos, que insisten en la “estilización modernista del material folclórico como punto medio entre el idioma tradicional y el contemporáneo” (p. 290). Al final de la sección se nos propone que su fama como zarzuelero y el triunfo obtenido con el *Concierto ibérico* como compositor de música instrumental es lo que hace su legado completamente único entre los compositores españoles.

Y así, el Acto III, final del libro, describe y explica el legado de Moreno Torroba. Es claro que su trabajo como zarzuelero bastaría para ubicarlo en un lugar especial en la historia de la música española, pero se entiende por factores externos. Y su prolongación temporal depende del público y de la situación de la zarzuela hoy en España, cuya aceptación y devoción por el género grande se manifiesta evidente en varios signos que para los autores garantizan el futuro de la obra de Torroba. Para la música de guitarra la situación es igualmente esperanzadora, por la continua inclusión de sus obras en grabaciones y repertorios de concierto. Al contrastarla con la obra de sus contemporáneos el legado de Moreno Torroba surge en varios aspectos: heredó y llevó a otros niveles la herencia riquísima del teatro musical español incluidos los géneros *chico* y *grande*, pero además la *revista* y la *ópera*, aunque “su luminoso producto representó una hermosa puesta del sol, más que un amanecer, de esa tradición” (p. 292). Consiguió mantener su obra presente en salas de concierto y teatros incorporando su música al repertorio estándar (por ejemplo *Luisa Fernanda*). Y ningún otro compositor logró continuidad con alguna de sus obras como Moreno Torroba, quien ascendió dos cumbres (teatro musical y música instrumental), cuando ninguno de sus contemporáneos pudo subir más de una (p. 293). Clark y Krause se interrogan a continuación por las determinantes personales que lo hicieron posible, y nos proponen la versatilidad y genialidad que le otorgaron relevancia, popularidad e innovación por seis décadas; longevidad y persistencia de su creatividad, manifiesta en la gran variedad y prodigiosidad de su obra. Además hay otros factores no creativos que explican la importancia del legado de Moreno Torroba, como el haber tenido claro tempranamente lo que buscaba ser como compositor, y mantenerse próximo a esa meta, escribiendo música arraigada en la variedad del paisaje sonoro de las músicas tradicionales españolas. Más allá de afirmar la existencia de una tradición eterna, esta actitud le permitió mantenerse productivo por un periodo tan largo.

Por otra parte la continuidad del legado de Moreno Torroba ha sido asegurada por su hijo Federico Moreno-Torroba, desde distintas acciones que lo han fortalecido, como conciertos y grabaciones en España y Estados Unidos, o por ejemplo la formación de la “Compañía Lírica

Moreno-Torroba”, pero también hacia la zarzuela en su ejercicio como compositor. Sin embargo hay una paradoja en el legado de Moreno Torroba, pues si bien fue fundamental en la institucionalidad musical española, no dejó ninguna marca en lo que respecta a la educación musical, al parecer por carecer del temperamento necesario. Finalmente, y como manifiestan a lo largo del libro, lo que garantizó el éxito de Moreno Torroba y su principal fortaleza fue su capacidad como artesano de melodías, y en conjunto con su gran técnica compositiva a veces casi invisible produjo una música que, en una época cargada de inhumanidad del hombre contra el hombre, como la que vivió Moreno Torroba “sirve como antídoto ante las realidades amargas que nos rodean” (p. 297), ese es un legado que vale la pena mantener.

El libro de Clark y Krause es enriquecedor en múltiples aspectos, por el hecho de que nos muestra otra(s) faceta(s) del compositor, más allá de ser un gran zarzuelero, no solo como gran creador musical, trabajador incansable, empresario y “gestor” cultural. También, a pesar de que el tema es vasto, aborda su relación con las familias Romero, Domingo, y cómo las obras de Moreno Torroba o la colaboración de este con ellos fue clave en la difusión internacional de la música española y de los artistas de estos apellidos.

Por otro lado hay un punto de análisis que cruza toda ponderación de la vida y obra de Moreno Torroba, que hacen de este libro un texto importante y no solo en la clave autobiográfica, y es cómo entender la postura del compositor ante la guerra civil y el régimen franquista. El tratamiento de este tema que hacen Clark y Krause busca la justa medida de la actitud de Moreno Torroba, y se nos presenta claramente como ni colaborador ni opositor al franquismo. Se nos propone que las elecciones, decisiones y posturas de Moreno Torroba ante la coyuntura política estuvieron mediadas por su búsqueda del verdadero casticismo. Así se entiende su refugio en la muy conservadora región de Navarra durante la guerra y al mismo tiempo su constante denuncia –como empresario– de la falta de libertades y estímulos para la creación musical y –sobre todo– de apoyo a la zarzuela. Su elección, ante la inminente supresión de libertades por el triunfo de un lado o del otro, fue preferir el bando que estaba en pro del fortalecimiento de lo nacional, lo que se debe más a ser un tradicionalista conservador, que a ser un franquista. Pero tampoco hay que engañarse, pues a propósito, los autores muestran claramente las dificultades de Torroba como empresario durante el franquismo, las ocasiones en que su trabajo fue censurado, y la manera en que la actitud del régimen o las tensiones políticas mediaron en decisiones sobre letras, melodías, escenas, diálogos, ambientaciones y argumentos.

Esta dicotomía política en términos artísticos explica la preferencia de Moreno Torroba por tener como referencia para su creación a las músicas nacionales y algunos compositores franceses, y su desdén por la vanguardia contemporánea internacional. Por cierto que hay gran claridad y contundencia de argumentos en la demostración de este punto a lo largo del escrito de Clark y Krause, y aunque el último apartado del libro sirve para proyectar el legado de Moreno Torroba, su omisión en las reflexiones finales (aun habiendo sido presentado como uno de los objetivos del libro, y más allá de tratarse de decir la última palabra en tema tan polémico y capital) además de que deja el tema en el aire, tal vez obstaculiza el objetivo de ponderar la figura del compositor, y puede ser un elemento clave en comprender por qué el legado de Moreno Torroba permanece bien que no en la total penumbra, tristemente ensombrecido.

Ese es un *leitmotiv* del libro, la defensa de la pertinencia o necesidad de que las obras de Torroba tengan mayor presencia en el repertorio internacional y de que sus zarzuelas sean representadas más frecuentemente por el mérito propio de la música. Aunque la insistencia en él pueda darle un aire lastimero, lo que expone el libro más allá del análisis musical, dota de argumentos suficientes para hacer necesario escuchar la obra de Moreno Torroba, porque más que hacernos tomar partido nos aumenta la curiosidad –quizá su escucha ayude a lidiar de mejor manera con el “gran olvido”–. Además, ahí está justamente una brecha abierta por este trabajo y por la que es preciso arrojar más luces: habiendo examinado profundamente la vida y obra de Moreno Torroba hace necesario comprender su recepción, dentro y fuera de España, en el momento de su producción y a continuación. A propósito, y como otro tema que se presenta por el reojo de este estudio –aunque menos relativo a Moreno Torroba–, y donde nos queda claro que tienen relación los autores, es el desarrollo de la guitarra española en los Estados Unidos.

Esta investigación no es solo una biografía, semblanza o apología, ni menos un estudio profundísimo de la vida Federico Moreno Torroba. Tanto la información recogida allí, la presentación de datos nuevos, y la claridad de los argumentos sirven tanto a la historia de la música como de la cultura en



España del siglo XX. Es factible esperar que el deseo manifiesto de los autores de ver su texto editado en la lengua de Moreno Torroba se cumpla más temprano que tarde.

Antonio Tobón Restrepo.

Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social.  
Museu Nacional, Universidade Federal de Rio de Janeiro, Brasil.

Bolsista PEC-PG.

antonio.tobon@gmail.com

Sydney Hutchinson (editor). *Salsa World: A Global Dance in Local Contexts*. Filadelfia: Temple University Press, 2014, 232 pp.

La música salsa surgió a mediados del siglo XX en Estados Unidos, específicamente en la ciudad de Nueva York. Algunos años después –entre finales de la década de 1970 y comienzos de 1980– la academia prestó atención al fenómeno y desarrolló un amplio corpus de literatura especializada en torno al tema. Sin embargo, el baile asociado a esta expresión musical ha recibido atención solo recientemente, como señala la etnomusicóloga Sydney Hutchinson en la introducción a esta recopilación de artículos titulada *Salsa World*. En efecto, de acuerdo con la autora, ningún libro en inglés se había preocupado por el baile de la salsa –como había sucedido con la música–, a pesar de que era sabido que este y otros bailes latinoamericanos contribuyeron en la construcción de las identidades nacionales de América Latina. Además, la autora afirma que desde inicios del siglo XXI la presencia de la música salsa en vivo ha declinado, mientras que, paradójicamente, el baile se ha desarrollado con más fuerza. Por estas razones, la autora plantea que esta publicación contribuye a llenar un vacío de información en torno al baile como objeto de estudio de la academia.

El foco del libro, entonces, lo constituye el baile de la salsa formalizado con clases en discotecas, bares, academias y compañías de baile. La problemática central guarda relación con el hecho de que se trata de una práctica globalizada pero al mismo tiempo localizada. Es globalizada porque ha traspasado las fronteras nacionales “estableciéndose en muchos continentes, países, localidades y comunidades, muchos de los cuales tienen poco en común *excepto* por su interés [en ella]” (p. 14). Asimismo, el desarrollo de los medios de transportes y la tecnología permiten que millones de bailarines y bailadores<sup>18</sup> se conecten a internet o se presenten en congresos de salsa. A su vez, la práctica se localiza y adquiere inevitablemente marcas culturales, proceso del que participan actores específicos. Así, la “Globalización ocurre de manera distinta en lugares diferentes”, de modo que “las experiencias de los japoneses, españoles y colombianos son muy diferentes a pesar de que se trata del mismo producto” (p. 14). Efectivamente, según Hutchinson, “la salsa crea un sentido de lugar que se siente en el cuerpo del bailarín, que se aprende y se experimenta mediante interacciones con otros bailarines dentro y fuera de la pista de baile” (p. 2). Esto se manifiesta en *habitus* específicos o en “acentos de baile” (*dance accents*), es decir, “señales diminutas de movimiento, postura y sincronización que permiten a los bailarines identificar a los que provienen de otros lugares” (p. 3).

Como se observa, entonces, el objetivo del libro es permitir que los lectores aprecien ambos fenómenos: el de la globalización de la salsa, por medio de casos a cargo de distintos autores, y el de su localización, que se observa en la manera en que, en cada uno de ellos, la salsa adquiere rasgos culturales locales en la práctica de actores específicos. Además, el libro muestra otras problemáticas manifestadas en esta dialéctica. A modo de ejemplo, la manera en que la salsa pierde sus significados originales para ganar otros nuevos de acuerdo con el lugar en que se desarrolla, el rol del baile en los procesos de migración, la presencia del baile de la salsa en la construcción de identidades de raza, clase, localidad y nación, las conexiones entre diferentes localidades en los procesos de apropiación del baile de la salsa, y los discursos en torno a lo natural y lo auténtico de las diferentes maneras de

<sup>18</sup> Estos dos conceptos se utilizan, en algunos países de América Latina, para distinguir entre aquellas personas que practican el baile de la salsa de manera profesional y semi-profesional, y aquellas que lo hacen como aficionados, respectivamente.

bailar en relación con la música y a un modo de ser “latino”, que varía de acuerdo con las coordenadas geográficas en que el baile y los bailarines se sitúan.

Desde un punto de vista metodológico, el libro está dirigido a los lectores cuyos intereses se alinean con los “campos etnográficos”, como denomina Hutchinson a los campos de la etnomusicología y la antropología. A pesar de esto, señala que el libro pretende sobrepasar las fronteras disciplinares, puesto que se trata de una “etnografía multisituada” (p. 3) del baile de la salsa, ya que reúne los trabajos de varios autores de diferentes procedencias geográficas y tradiciones académicas, pero que, además, plantea integrar a la danza como objeto de estudio de estas disciplinas. Así, los colaboradores de la edición se desempeñan en la etnomusicología, los estudios de la danza, los estudios latinoamericanos, la sociología, las comunicaciones y la antropología, de la academia estadounidense, europea, latinoamericana y japonesa.

El trabajo se compone de un capítulo introductorio y once artículos que se dividen temáticamente en tres partes, imitando el periplo que recorrió la salsa desde Estados Unidos hacia el resto del mundo desde la segunda mitad del siglo XX. Así, el texto comienza con los artículos de cuatro localidades de Estados Unidos: Nueva York, Nueva Jersey, Los Angeles y Champaign-Urbana, Illinois. Los cuatro siguientes artículos revisan la presencia del baile en América Latina, específicamente en Cuba, Puerto Rico, Cali, Colombia, Santo Domingo, República Dominicana, y los últimos tres, en Francia, Barcelona, España y Japón. Con el objetivo de exponer aquí algunos de los problemas que revisa esta recopilación de artículos ofrezco, a continuación, una síntesis de tres de sus capítulos más interesantes.

El libro se abre con un texto de la editora, titulado “What’s in a Number? From Local Nostalgia to Global Marketability in New York’s On-2 Salsa”. Se trata de una historia del estilo con más seguidores a nivel global: el mambo en 2 que recibe su nombre por el género de baile de la década de los 50. En esta revisión Hutchinson da cuenta de los cambios que este ha experimentado y que se relacionan con las tensiones producidas por la dialéctica entre lo local y lo global. De esta forma, la autora explica que en sus inicios este baile se asociaba a la comunidad de puertorriqueños residentes en Nueva York, por lo que era una expresión estrictamente local. Con su comercialización y el desarrollo de los medios de transportes y las comunicaciones esta forma de bailar se convirtió en una expresión transnacional. Así, perdió su filiación de lugar y de identidad para convertirse en una “actitud respecto de la música y el baile que hace énfasis en unas competencias técnicas, en la precisión y un compromiso con un estilo de vida” (p. 28) asociado a un modo de “contar” los pasos de baile. Esta “cuenta” es entendida actualmente por sus cultores como la más ajustada a la clave del género –de ahí el nombre de On 2– y por tanto, como la original, la más auténtica y “sabrosa”. Sin embargo, tanto en la música como en el baile, la preocupación por una adherencia estricta a la clave entre músicos y bailarines es nueva e implícito, en ambas dimensiones, una mayor estandarización y sistematización. Asimismo, Hutchinson muestra que a pesar de que en el pasado la música en vivo era esencial para los bailarines, actualmente los bailarines prefieren bailar con música grabada. Todo lo anterior, para la autora, da cuenta de un cambio en la percepción de los elementos musicales más importantes para músicos y bailarines.

Otro capítulo interesante del libro es el de Bárbara Balbuena (traducido por Sydney Hutchinson) “Dancing Salsa in Cuba”, que aborda desde una perspectiva histórica el surgimiento y las transformaciones experimentadas por el estilo de baile cubano denominado “casino”<sup>19</sup>, llamado también salsa cubana<sup>20</sup>. Resulta interesante destacar de este caso el hecho de que el casino corresponde a un estilo de baile que no se adhiere estrictamente a un tipo de música, a diferencia de otros bailes cubanos y de los otros casos presentados en el libro. Asimismo, es interesante observar la importancia social y política que tuvo la rueda durante los tiempos de la Revolución. Los clubes sociales, antes instituciones exclusivas para una parte de la sociedad, se convirtieron en uniones de trabajadores y círculos sociales a los que asistían miles de bailadores. Gracias a esto el casino se convirtió en un fenómeno social que se expandió también a escuelas y barrios. Balbuena observa además cómo esta forma de bailar ha recibido permanentes influencias extranjeras, incluso después de la Revolución. Así, por ejemplo, comenta que el rock and roll fue uno de los elementos que conformó el estilo, especialmente “en su

<sup>19</sup> El estilo recibió su nombre en la década de los 50 debido al lugar en que inició: el Club Casino Deportivo. Su forma más típica, la “rueda de casino”, se denomina así porque las parejas se forman en una ronda en la que ejecutan los pasos.

<sup>20</sup> La misma autora de este capítulo y otros autores han señalado que esta denominación aunque no exenta de complejidades es aceptada por quienes la practican en la isla.

estilo espectacular con elementos acrobáticos y giros de la pareja” (p.101). Asimismo explica que en la década de 1970, durante el periodo de *boom* de la salsa en Nueva York y América Latina, el repertorio de la salsa consciente<sup>21</sup> tuvo mucha aceptación entre los casineros. Sin duda, este es uno de los artículos más interesantes del libro debido a la manera en que se presenta en el caso cubano la problemática central del libro. Si bien en Cuba lo global se produce de manera diferente, las condiciones de aislamiento del país desde la Revolución no han impedido que el fenómeno se manifieste allí.

El capítulo once, titulado “Salsa in Barcelona and Spain”, a cargo de Isabel Llano, realiza una minuciosa revisión que desmenuza los componentes de la escena de la salsa y, en general, del baile y la música latina en dicho país. Algunos de estos son la industria discográfica, la radio y las discotecas, en cuanto a la práctica de esta música en general; y los profesores, las escuelas, compañías y los congresos, en lo atinente al baile de la salsa. Uno de los aspectos destacables de este caso es que este permite observar las relaciones y tensiones entre lo local y lo global en una ciudad cosmopolita como Barcelona. Así, la autora señala que el aumento de la práctica del baile en la ciudad se debió a la creciente presencia de inmigrantes latinoamericanos<sup>22</sup> desde la década de los 2000, los que utilizaron el baile como una manera de “aliviar el desarraigo y la marginalización” (p. 195). Esto ha implicado que en la z[alsalsera española actual –especialmente en las discotecas– sea posible observar “acentos de baile” y de consumo musical característicos de diferentes regiones de América Latina debido a la migración. Así, por ejemplo, Llano observa que en las discotecas es posible establecer diferencias entre las prácticas de recepción y consumo de música y baile entre latinos y no latinos. Una de las diferencias más notorias en ese sentido es que, por ejemplo, los bailarines latinos no bailan salsa en línea, mientras que la mayoría de los no latinos se concentran casi exclusivamente en ese estilo. Asimismo, la autora destaca que los bailarines no latinos generalmente aprenden a bailar en clases, a diferencia de como lo hacen los latinos. Esto lleva a la autora a inferir que “estas diferencias en las maneras de experimentar el evento, la música y su baile, significa que las discos [sic] se clasifican de acuerdo con la nacionalidad de la clientela y que unas pocas tienen una audiencia de diversas nacionalidades. Este análisis también revela disparidad y conflictos sociales, porque la inclusión o exclusión corresponde a la existencia de prejuicios sociales y actitudes en conflicto en cuanto a la inmigración” (p. 195). En general, el aspecto más destacable de este artículo es que la extensión de la revisión permite observar con claridad los diferentes patrones de consumo y práctica musical dentro de una sola ciudad, asociados a las diversas procedencias culturales de sus actores, reafirmando la noción de acentos de baile, acuñada por Hutchinson en el capítulo introductorio.

Como se observa, *Salsa World* constituye un esfuerzo que desde múltiples perspectivas intenta poner en discusión los problemas asociados al fenómeno de la globalización del baile de la salsa. Sin embargo y probablemente debido al amplio foco desde el que se plantea, es que el texto tiende a ocultar el conflicto conceptual respecto del significado de la palabra salsa, discusión inconclusa en torno a la música y que puede aplicarse también al ámbito del baile. En ese sentido resulta discutible, por ejemplo, considerar bajo el rótulo de salsa –tal como aparece en el título del libro– a expresiones como el mambo on-2, asociado musicalmente a la salsa dura (salsa neoyorkina de la década de 1970) o el casino, que no se asocia en especial a ningún género musical. Si bien es cierto que no es parte de los objetivos del libro entrar en esa discusión, habría sido conveniente clarificar la existencia de dicho conflicto.

A modo de síntesis, el libro *Salsa World* constituye un esfuerzo por poner al centro de la investigación etnomusicológica el estudio de la práctica del baile. Si bien no es una propuesta cien por ciento nueva –varios de los autores que colaboran en este volumen han llamado la atención acerca de la necesidad de profundizar en estos problemas–, se trata de la primera obra de larga duración en inglés que lo revisa y que lo hace, además, intentando abarcar diferentes realidades geográficas, étnicas y socioculturales. Visto desde la musicología del Chile de hoy, *Salsa World* es una invitación a los investigadores, a preocuparse por el baile como una actividad que existe gracias a la música pero

<sup>21</sup> Salsa consciente es el rótulo por el que se conoce la propuesta salsera creada por el dueto formado por Willie Colón y Rubén Blades en su disco *Metiendo mano* (1977). Esta salsa se caracterizó por sus letras de contenido político, de crítica social y, especialmente, por su mensaje de unidad latinoamericana.

<sup>22</sup> Si bien esta característica aparece en otros de los casos presentados en el libro, aquí la autora da especial relevancia a este aspecto en su revisión.

que además la complementa, complica y enriquece. Sin duda, no solo los estudios acerca del baile de la salsa en Chile pueden beneficiarse considerando perspectivas como las que este libro ofrece, sino también los estudios acerca de la cumbia, el tango, la cueca y otros géneros a los que la investigación musical en Chile presta atención actualmente.

*Malucha Subiabre Vergara*  
*Universidad Alberto Hurtado*  
*Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile*  
*maluchasubiabrev@gmail.com*

## RESEÑAS DE FONOGRAMAS

*Divertimento*. CD. *Dúo Inter/Nos*. Volumen cuatro. Clara Luz Cárdenas y Graciela Yazigi, piano. Sala Isidora Zegers. CENTEC (Centro Tecnológico). Santiago: Facultad de Artes, Departamento de Música y Sonología, 2015.

En la década de 1990, el dúo conformado por las académicas, Clara Luz Cárdenas y Graciela Yazigi del Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, dan inicio a una nutrida actividad musical, que se plasma en cuatro fonogramas destinados al registro de obras para dos pianos.

Además de la interpretación y grabación de repertorio de literatura pianística de manera individual por cada una de las integrantes, se debe hacer notar la importante actividad que ambas artistas han desarrollado como dúo. Este quehacer y el consiguiente bagaje y experiencia musical les ha permitido posicionarse con los años en el medio musical nacional mediante la difusión de música de tradición europea y latinoamericana escrita para dos pianos. Los cuatro fonogramas de estas pianistas, ambas profesoras de la cátedra de piano del Departamento de Música y Sonología, dan fe de su indudable compromiso. En tal sentido, el dúo es reconocido como único en su tipo por su permanencia de al menos treinta años. Clara Luz Cárdenas –en una nota registrada en la página institucional de la Facultad de Artes en noviembre de 2012– con sus propias palabras nos señala que: “...comenzamos a tomar obras originales del repertorio internacional, primero para dos pianos. Después seguimos con algunas transcripciones, incluso hemos tenido un compositor chileno [Jaime Reyes Contreras] que nos ha hecho transcripciones especialmente para nosotras, y eso nos ha permitido tener la carrera que hasta hoy continúa”.

El repertorio que ha sido registrado por estas pianistas pertenece a compositores como: Anton Arensky, Sergei Prokoviev, Igor Stravinsky, Manuel Infante, Carlos Guastavino, Astor Piazzolla, William Mathias, Fryderick Chopin, Camille Saint-Saëns, entre muchos otros. Sus actividades no solo se han llevado a cabo en varias ciudades de Chile, sino que también en el extranjero.

En el 2000, luego de haber efectuado numerosos recitales con un variado repertorio para dos pianos, aparece el primer CD, titulado *Música para dos pianos*. A fines de 2006 se publican los volúmenes 2 y 3, y en el año recién pasado, hace su aparición el volumen cuatro, *Divertimento*. Es admisible señalar que la obra del compositor británico William Mathias, *Suite Parisienne*, grabada en el primer CD, correspondió en su momento a un estreno absoluto en Latinoamérica. Este CD fue enviado a la Universidad de Oxford, Inglaterra, donde dicho registro fue considerado de gran valor y obtuvo una elogiosa crítica, lo que le significó ser incluido en el catálogo de obras inglesas de dicha universidad.

Este volumen cuatro fue grabado íntegramente en la Sala Isidora Zegers del Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, como un Proyecto de Creación Departamental. Las etapas de mezcla y masterización se realizaron en las dependencias del Centro Tecnológico (CENTEC) del mismo Departamento, por Jorge Véliz Rodríguez: registros, mezcla y masterización; Fernando Rojas Merino y Pablo “Tonton” Gho: asistencia técnica e ingeniería; Julio Ortiz, Héctor Peña y Esteban Gómez: asistencia técnica de audio, y Héctor Peña y Hugo Hernández: apoyo técnico Sala Isidora Zegers. El *booklet* que acompaña el disco contiene notas musicológicas respecto de las composiciones por la profesora María Soledad Morales; el diseño de portada y diagramación es obra de los profesores Jorge Gaete Villalón y Rodrigo Wielandt.

Las obras que integran el fonograma en orden de aparición son las siguientes: *Ma mère l'oye*, del compositor francés, Maurice Ravel, transcripción para dos pianos de Gastón Choissnel; *Norteña*, del compositor argentino Emilio Dublanc, original para dos pianos; *Pantomima* (de *El amor brujo*) y *Farruca* (de *El sombrero de tres picos*) del compositor español Manuel de Falla, transcripción de Jaime Reyes Contreras; *Water's Edge*, de la compositora galesa Hilary Tann, original para dos pianos; *Rumba jamaicana*, del compositor australiano Arthur Benjamin, original para dos pianos; y *Variaciones sobre un tema de Haydn*, del compositor alemán Johannes Brahms, en la transcripción del propio autor.

El título de este disco, *Divertimento*, según nos comenta la profesora Graciela Yazigi, hace referencia a la acción de divertir o divertirse. A nuestro modo de ver, esto se logra plenamente por varias razones. Una de ellas es que todas las piezas, independientes si estas son partes de una obra mayor, como lo son *Ma mère l'oye* o las variaciones de Brahms, se pueden escuchar como varias pequeñas piezas o micropiezas, que por su cualidad intrínsecas se aprecian en su calidad de tal, tanto por el auditor conocedor e informado como por aquel que solo pretende el disfrute de la expresión musical. En tal sentido, la elección de este repertorio ricamente variado logra ese efecto, desde los colores impresionistas, los aires flamencos, la danza, hasta la seriedad de las notas del notable intelecto de Brahms plasmado en sus variaciones. Otra razón es el dominio técnico de las intérpretes, la fluidez lograda, y la valorable riqueza interpretativa percibida. A nuestro modo de "oír" todos estos elementos en conjunción hacen olvidar algunos aspectos desfavorables de este registro, y que guardan relación con los instrumentos. Desgraciadamente, los pianos de esta grabación no son del nivel que se hubiera deseado. Esto se percibe en la falta de armónicos de los registros graves, lo que le sustrae cuerpo al resultado sonoro final.

No obstante aquello los 57 minutos y fracción de este disco son sin duda un gran aporte. Si no fuera por la grabación de algunas de las obras que constituyen el registro, no habríamos tenido acceso concreto a ellas. Otro aspecto valioso de este fonograma es que da cuenta de la historia de este dúo de pianistas, profesoras y académicas que, en su cuarto volumen, plasman aspectos relevantes de su trayectoria, y se erigen como un referente para las nuevas generaciones. Todo esto es lo generoso del cuarto volumen de este dúo de pianos Inter/Nos perteneciente al Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Claudio Merino Castro

Académico

Departamento de Música y Sonología

cmerinoc@u.uchile.cl

*Pulsaciones eclécticas*. 2 CD. Obras de Diego Aguirre, Rodrigo Ávalos, Alsino Baeza, Marcelo Espíndola, Rodrigo Herrera, Gerardo Marcoleta, Ernesto Muñoz, Andrés Núñez, Cristián Ormeño, Juan Pablo Orrego, Jorge Peña Herrera y Francisco Silva. Interpreta Grupo Percusión Valparaíso, dirección Nicolás Moreno. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Fondo para el Fomento de la Música Nacional, 2015.

Percutir, sacudir y raspar deben haber sido las primeras acciones realizadas por el ser humano para producir sonidos organizados como música. Bastaba azotar unas ramas contra el suelo, raspar la quijada de un animal o golpear palmas y piedras, para inaugurar la larga lista de lo que posteriormente se llamaría, en términos muy generales, instrumentos de percusión. Sin embargo, se trata de una enorme variedad de instrumentos ideados por el hombre en diferentes culturas y épocas que se pueden agrupar en dos grandes familias: los idiófonos y los membranófonos.

En la primera familia, es el cuerpo del instrumento el que suena, y en la segunda, son membranas en tensión las que suenan, mientras que el cuerpo del instrumento resuena con ellas. La variedad de estos instrumentos es enorme. Si bien varios de ellos se estandarizaron con la orquesta sinfónica moderna, muchos permanecen circunscritos a prácticas locales que permanentemente estamos descubriendo. Quizás debido a esto es que la música para percusión atraiga tanto a los compositores jóvenes, quienes encuentran en estos instrumentos un fascinante universo sonoro por explorar.

En su segundo disco, *Pulsaciones eclécticas*, el Grupo Percusión Valparaíso le toma el pulso a la nueva música chilena para percusión de comienzos del siglo XXI. El grupo está integrado por Raúl Arancibia, Daniel Aros, Leonardo Cortes y Gabriel Meza de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, y por Nicolás Moreno en la dirección, formado en dicha universidad. La creación de un grupo estable de percusión fuera de la Región Metropolitana pone de manifiesto la amplitud que está alcanzando en nuestro país la escena de la música contemporánea, siempre en manos de los propios músicos, quienes se han transformado en los mejores gestores de su arte.

*Pulsaciones Eclécticas* es un disco doble de cuidada autoedición conformado por doce obras compuestas entre 2003 y 2014, dentro de una amplia gama idiomática, por Diego Aguirre, Rodrigo Ávalos, Alsino Baeza, Marcelo Espíndola, Rodrigo Herrera, Gerardo Marcoleta, Ernesto Muñoz, Andrés Núñez, Cristián Ormeño, Juan Pablo Orrego, Jorge Peña Herrera y Francisco Silva.

El primer disco incluye obras más ancladas en las formas estróficas, mientras que el segundo está integrado por obras que amplían considerablemente el concepto de forma y la elasticidad del tiempo. Lo interesante es que ya avanzada la segunda década del siglo XXI ambos lenguajes convergen en el imaginario de lo que entendemos por música contemporánea. Esto ocurre de la mano de nuevos públicos, que han accedido con más libertad a un campo musical que, durante el siglo XX, se mantuvo circunscrito a un círculo de “iniciados”. De este modo, en la actualidad, los cruces de información se intensifican y las formas de escucha se hacen más variadas, ya que han aumentado los referentes musicales y culturales de las audiencias.

Es así como la percusión se ha convertido también en un espectáculo escénico; ha recurrido a dispositivos de la vida cotidiana; ha intensificado su apertura a las músicas no occidentales y populares, y se ha encontrado con la electrónica. Naturalmente, la creación contemporánea continúa atenta a los distintos parámetros de la música, con el timbre, la intensidad y la textura como aspectos centrales de la composición musical, desde el giro propuesto por el serialismo. En estos dos discos, las obras de alrededor de diez minutos son las que desarrollan más estos aspectos, logrando una mayor plasticidad en el manejo del tiempo, mientras que las de alrededor de cinco minutos permanecen más cercanas a los formatos estróficos.

*Pulsaciones Eclécticas* manifiesta muy bien la nueva escena musical de la segunda década del siglo XXI, donde coexisten eclécticamente tendencias postseriales con elementos de las músicas populares. Eclecticismo sustentado por una escucha diversa tanto de los músicos como del público. Es esa escucha ecléctica imperante en lo que va corrido del siglo XXI lo que parece estar en la base de esa fértil hibridación que define la escena musical contemporánea, como es presentada por el Grupo Percusión Valparaíso.

Juan Pablo González Rodríguez  
Universidad Alberto Hurtado  
jugonzal@uahurtado.cl

*Homenaje a Gustavo Becerra*. CD. Obras para guitarra sola y de cámara. Marcelo de la Puebla (guitarra), Ensemble “Drummer-Dreamer” (director Iñaki Martín), Carmen Serrano (soprano) e Ignacio Torner (piano). Producción general: Marcelo Haschke Kristensen “Marcelo de la Puebla”. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Gobierno de Chile. Edición: Sonografic SG-15007, distribución www.sonografic.com , 2015.

Este es el primer CD que está dedicado enteramente a la música para guitarra del insigne compositor chileno Gustavo Becerra-Schmidt, Premio Nacional de Artes en Música, 1971. La idea empezó a ser elaborada desde hace varios años, con el consentimiento expreso del maestro. La gran amistad que unió al intérprete y Becerra-Schmidt hizo posible una colaboración estrecha en el desarrollo de este proyecto. Desafortunadamente, el compositor falleció antes de que el disco tomara su forma final.

Marcelo de la Puebla inició sus estudios de guitarra en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, como alumno de la maestra Liliana Pérez Corey. Realizó toda la etapa superior de sus estudios en Francia, titulándose en la École Normal de París bajo la guía del destacado profesor Alberto Ponce. Ganador de concursos internacionales e invitado frecuente a importantes festivales, Marcelo es uno de los más grandes difusores de la música para guitarra latinoamericana, y particularmente de la chilena, en todo el mundo. Es dedicatario de obras de grandes compositores, como Leo Brouwer (Cuba), Javier Farías (Chile), Takashi Ogawa (Japón), Colette Mourey (Francia), Nabil Benabdeljalil (Marruecos) y Gerard Drozd (Polonia), entre otros.

En este disco Marcelo de la Puebla es un fiel intérprete del estilo ecléctico y variado de Becerra, cuyo modernismo espontáneo y natural se mezcla con elementos tradicionales, a veces de raigambre

popular, lo que produce una música vital y enérgica no exenta de humanidad, ternura y humor. El CD contempla algunas primeras grabaciones.

El *Concierto* para guitarra y grupo de percusión (1990), una reescritura de la 3ª *Sonata* para guitarra (1979) da inicio al programa contenido en este registro. Está estructurado en tres movimientos, con un rítmico *Allegro* como comienzo. Un segundo movimiento dividido en tres secciones sugiere sonidos de la naturaleza (*Vento*), ecos del barroco colonial (*Passacaglia*) y un juego virtuosístico de armónicos y escalas (*Cadenza*). El tercer movimiento, *Finale*, de atmósfera afroamericana, concluye con una *Batucada* desbordante de energía. Destacan el percusionista Iñaki Martín y su formidable Ensemble “Drummer-Dreamer”.

La siguiente pista nos presenta la *Cuarta Sonata* para guitarra sola (2004) dedicada a Marcelo de la Puebla. Tiene un único movimiento, del tipo *Rondó*, cuyo estribillo es exclusivamente rítmico, con percusiones obtenidas en diversos puntos del instrumento. La obra se nutre de los ritmos de la cueca chilena, los que son presentados de manera variada, invertida y recreados incesantemente, emergiendo breves motivos rítmico-melódicos que se fusionan con sonidos que imitan pifilcas, trompes y cultrunes mapuches. La obra fue estrenada por Marcelo de la Puebla en Tijuana, México, durante el Festival Hispanoamericano de Guitarra de 2005.

La distinguida soprano cordobesa Carmen Serrano participa en las *Tres canciones* para voz y guitarra que siguen en el programa. Estas corresponden a distintas épocas. Las dos más antiguas son *Manos de obreros*, sobre un poema de Gabriela Mistral (1967) y *Sudor y látigo*, basada en un texto de Nicolás Guillén (ca. 1967), ambas de profundo contenido social. La más reciente, *Nana* (2009), con letra del poeta castellano-mancheño Andrés López Candelas fue dedicada al hijo recién nacido de Marcelo de la Puebla, Luis Guillermo, y es la última obra que compusiera Gustavo Becerra, poco antes de su muerte.

La *Sonata* N° 2 para guitarra sola es probablemente la pieza para este instrumento más conocida de Becerra. Compuesta en 1956, emplea elementos básicos del instrumento magníficamente tratados en un marco estructural perfecto. Los movimientos extremos, de discreto modernismo no alejado de un toque impresionista, recurren ampliamente a la invitación natural de la guitarra: el empleo frecuente de acordes de cuartas. Ambos enmarcan un movimiento central que tiene el aire noble y grave de la antigua *Sarabande*.

El CD concluye con el *Divertimento* para guitarra y piano (2005) donde se une a nuestro guitarrista, el destacado pianista español Ignacio Torner, profesor del Conservatorio Cristóbal de Morales de Sevilla, al igual que Marcelo de la Puebla. Se inicia con una *Sonata* de tempo ágil donde ambos instrumentos asumen un constante diálogo. Le sigue una *Passacaglia*, donde Becerra demuestra su dominio de esta forma arcaica de variaciones. El tercer tiempo es un jugueteón *Scherzo* con aires de carillones que conduce a un *Finale*, de pinceladas llenas de evocación, cuyo subtítulo es *Ronda de recuerdos*.

Este registro muestra solo una parte del repertorio guitarrístico de Becerra, que a la vez constituye un porcentaje mínimo de la prolífica obra sinfónica y camerística de quien fuera figura fundamental de la música chilena del siglo XX. Sin embargo, es un magnífico testimonio de su infinita capacidad creativa empleando la guitarra, a la vez que nos entrega algunas obras en estreno y otras rara vez escuchadas. La labor como intérprete de Marcelo de la Puebla es impecable, asumiendo su rol con absoluto dominio de la técnica instrumental y convicción y sinceridad en su entrega musical. Los músicos ya señalados, que intervienen en las obras de cámara, hacen sus respectivos aportes contribuyendo a la excelencia del resultado.

El disco fue grabado durante 2011 en los Estudios “Sputnik-Grabaciones Estelares” y “Mercury-Galilea” de Sevilla por los ingenieros de sonido Jordi Gil del Valle (masterización general) y José Antonio González. Xavier Bellón, Vicente Girbes y Fernando Jesús Romero fueron los autores del diseño y maquetización. El colorido cuadro de la portada (que representa, en estilo *naïf*, a Becerra y de la Puebla con un marco de copihues, lagos y volcanes del sur chileno) es una pintura de la artista Ximena Ahumada, exintegrante de las brigadas muralistas Elmo Catalán, y se titula *Triángulo de poder* (2014). Marcelo de la Puebla es autor de las notas que no solo abundan en detalles específicos de las obras sino que además entregan un testimonio muy cercano del maestro Becerra, que nos permite apreciar al gran músico en toda su dimensión y al ser entrañablemente humano y protagonista de la historia cultural de América Latina.

Oscar Ohlsen V.

Profesor Titular (R) Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile  
oohlsen81@gmail.com



*Shrouded Mirrors*. CD. Obras para guitarra sola de Matthew Sergeant, Bryn Harrison, Michael Finnissy, James Dillon, Brian Ferneyhough y Wieland Hoban. Diego Castro Magas (guitarra). Gran Bretaña: HCR, 2015. Distribución mundial de NMC Recordings, tanto en formato CD, MP3 y/o FLAC, adquiribles en el siguiente sitio web: <http://www.nmcrec.co.uk/huddersfield-contemporary-records/shrouded-mirrors>

El sello inglés HCR (Huddersfield Contemporary Records) produjo a fines de 2015 una de las grabaciones más importantes que se hayan realizado en torno al repertorio británico de vanguardia para guitarra sola. Diego Castro Magas, notable intérprete chileno formado en la Pontificia Universidad Católica de Chile y con varios premios internacionales a su haber, es quien nos entrega esta muestra musical fascinante, donde afloran posibilidades antes inexploradas no solo técnicas sino también conceptuales en el mundo sonoro de la guitarra, que parece abrirse a horizontes todavía más allá de los límites conocidos.

Diego estudia un doctorado en el afamado Center for Research in New Music (CeReNeM) de la Universidad de Huddersfield, lo que le ha permitido estar en contacto permanente con varias eminencias de la música inglesa actual como lo son los compositores presentados en este disco. De ellos Matthew Sergeant y Bryn Harrison son profesores en residencia de la universidad, pero todos los otros asisten cada año al más grande festival de música contemporánea del Reino Unido, Huddersfield Contemporary Music Festival, con el que colabora el centro de estudios mencionado.

Con todos ellos, Diego Castro Magas trabajó exhaustivamente las obras de este disco, a fin de entender cabalmente el propósito y los detalles de cada una.

El CD toma el título de la pieza de James Dillon, *Shrouded Mirrors*, inspirada en un texto de Jorge Luis Borges, "Los espejos velados". Para el escritor argentino, espejos y laberintos son objetos predominantes en su literatura (y sus pesadillas), aunque ambos pueden ser reducidos a un solo objeto: el espejo, ya que bastan dos espejos opuestos para formar un laberinto. Un instrumento de la propia reflexión a la vez que de la reflexión del universo, los espejos invitan a la búsqueda sin fin de la imagen original.

El intérprete señala: "Las piezas del CD se acercan a la idea de la 'música compleja', en tanto son portadoras de materiales altamente racionalizados y desafíos fijados en la notación musical en gran detalle. Imagino estas piezas como estar ante laberintos hechos de reflejos sonoros de los dominios metafóricos a los que estas piezas aluden, ya sean poemas, imágenes, lugares, otras tradiciones musicales y el propio pasado de la guitarra".

Matthew Sergeant aporta con su obra *bet maryam* (2011), cuya idea surge de la contemplación de la iglesia del mismo nombre, una de varias cavadas en la roca, en Etiopía. Sergeant comentó: "Mi pieza para guitarra ha sido tocada por el increíble Diego Castro. ¿Qué más se puede decir?". La composición tiene como centro un CANTUS, expuesto ya sea como contrapunto a dos partes o en acordes, el que se presenta en una variedad de niveles de enfoque, a veces explorando el límite de la capacidad física de la guitarra (y del guitarrista).

Michael Finnissy contribuye con su atractiva *Nasiye*, escrita en 1982 (revisada en 1989) para un proyecto de la UNESCO. Se basa en la música kurda sin ser una reproducción de los materiales originales, sino una reflexión acerca de ellos.

La pieza *M.C.E.* de Bryn Harrison toma su nombre de las iniciales del gran artista gráfico holandés M.C.Escher, famoso por sus obras donde aborda lo infinito y regenerativo. En su litografía de 1960 *Kimmen en dalen* (Ascenso y descenso) explora la ilusión de la escalera de Penrose, que aparenta estar continuamente ascendiendo sin que eso realmente suceda. Harrison logra una pieza que en sus tres secciones presenta un contenido cíclico perpetuo donde los patrones musicales están ranurados juntos en secuencias que contienen pequeños grados de variación.

*Knokler I* fue escrita por Wieland Hoban bajo la influencia de un poema del escritor noruego Tor Ulven. *Knokler*, en noruego, significa huesos. El poema habla de ir uniendo estos huesos para crear imágenes, una y otra vez como las constelaciones de estrellas. Esta obra requiere una guitarra afinada en una tesitura muy grave, que permite que las cuerdas queden poco tensas, para facilitar así la producción de desviaciones microtonales, aparte de emplear varios elementos no tradicionales.

La obra cumbre de este registro es *Kurze Schatten II* (1983-89) de Brian Ferneyhough, tal vez el más grande exponente de la llamada "música compleja". Está inspirada en el texto homónimo del poeta judío-alemán de la primera mitad del siglo XX, Walter Benjamin. Consta de siete movimientos, que adoptan la convención de la suite barroca con sus contrastes lento-rápido más una fantasía final. La imagen poderosa que cautiva a Ferneyhough es la descripción que hace Benjamin de las sombras del sol, las que se vuelven progresivamente más cortas y oscuras a medida que el sol se aproxima a su

cenit, hasta que en el mediodía logran una unidad. Esta composición, que carece de centro tonal, exige ciertos elementos no tradicionales. Se inicia con una “scordatura” microtonal que gradualmente se encamina a la afinación normal de la guitarra.

Prácticamente todas las piezas de este CD plantean exigencias técnicas y de lectura que difícilmente pueden ser abordadas por un guitarrista formado de acuerdo con la enseñanza tradicional. Internarse en estas músicas nuevas, de enorme complejidad, requiere no solo de una dedicación total, sino que la necesidad y el deseo de emprender un camino nuevo al encuentro de un lenguaje musical diferente.

Diego Castro Magas es uno de los pocos guitarristas en el mundo que pueden acceder con éxito a este tipo de repertorio, que sobrepasa con largueza los límites de la escuela del “guitarrista clásico”. Su vocación y amor por la música de vanguardia y su contacto directo con los propios compositores han hecho posible este registro sonoro que considero un hito en la historia de la música para guitarra.

El toque depurado y preciso de Diego Castro Magas en una guitarra de Christopher Dean (Oxford, 2009) está realzado por la magnífica acústica de St. Paul’s Hall, Huddersfield, de la que el ingeniero de sonido Cato Langnes ha aprovechado todas sus bondades durante la grabación que tuvo lugar entre el 17 y 20 de agosto de 2015. El sobrio diseño es de Mike Spikin. En la fotografía de Diego Villela llama la atención la imagen algo velada y de tonalidades oscuras, que guarda relación con el título del disco, a la que se agrega una foto del intérprete de Paty Alegría. Las notas del propio Diego Castro están hechas con una gran capacidad de síntesis y facilitan la comprensión de las obras.

Oscar Ohlsen V.

Profesor Titular (R) Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile  
oohlsen81@gmail.com

*Los del Mapocho – Vamos pa’ allá...* CD. Grabado en estudio GAM, Ingeniero de sonido Gonzalo Rodríguez. Mezclado y masterizado en AST Estudios. Ingeniero de sonido: Nicolás Arce. Fotografía de Aina Sandoval. Santiago: Sello Independiente, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2015.

Este disco compacto, presentado el 15 de julio de 2015 en el club social y deportivo Comercio Atlético del barrio Matadero Franklin, fue editado con el aporte del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Es un valioso álbum que reúne un nutrido repertorio de veintidós hermosas y sentidas cuecas originales.

El grupo *Los del Mapocho*, conformado por seis jóvenes músicos y cultores comprometidos, está integrado por Diego Apablaza, Isaac Cofré, Andrés Ferrari, Joaquín Muñoz, Max Zagal y Álex Zurita, quienes demuestran con vigor la vigencia y la evolución de este género musical que hermana a tantos países en nuestra América. En esta fina producción han recuperado y creado textos poéticos de alto vuelo y gran calidad, han inventado melodías originales muy bellas y sobre todo se trasunta un mundo rítmico y armónico notablemente novedoso y chileno. Es una propuesta que valora nuestra tradición y la recrea con una lírica que da cuenta de hechos propios de nuestra ciudad, muestra mundos marginales y pone de relieve realidades que han enlutado nuestra patria.

Esta forma de cantar y de tocar los instrumentos es aprendida de los viejos cantores y se traspasa luego de años de impregnarse del alma cuequera. Pero este grupo sin lugar a dudas aprendió también de la calle, del barrio y de la oralidad de nuestro pueblo.

Temáticas populares, ánimo festivo, afectos comunitarios nos enseñan estas cuecas que vienen a mostrar una mirada del país que hoy nos toca compartir y construir. Así queda demostrado en el homenaje al mártir sindical y trabajador del Transantiago<sup>1</sup> que falleció quemado a lo bonzo el 27 de junio de 2014. Corresponde a la cueca número veintidós, la última del fonograma y que lleva por título “A Marco Antonio Cuadra”. Luego de este homenaje el disco termina con una original coda o más bien una yapa con un canto de *blues cuequeado* o una *cueca bluseada*.

La gráfica y la propuesta del diseño están muy acotadas al contenido popular y fundamental de este disco, ya que las fotografías contextualizan la poética y el alma de este colectivo. La tipografía utilizada en la contraportada del disco evoca las antiguas tipografías usadas en los carteles de las

<sup>1</sup> Sistema de transporte público de Santiago, Chile.

micros<sup>2</sup> antiguas de Santiago. Además el CD está acompañado de un librito que incluye los textos poéticos con imágenes asociadas a los contenidos de las letras con creatividad y sentido del humor. Destaco además el resultado final de la grabación, el que acertadamente presenta planos muy reales y acordes a las sonoridades que se producen con estos grupos en sus presentaciones en vivo en clubes, micros o en la calle.

Hace bastante tiempo que “La chilena” o “cueca chilena” con su tradición ancestral se ha revelado a las nuevas generaciones como un arte enraizado profundamente con las culturas más antiguas del mundo. Fundamental es en este sentido el aporte entregado por el poeta popular y pensador Fernando González Marabolí, cuya influencia se percibe hoy de manera esencial en esta producción y en la propuesta variopinta de este conjunto cuequero.

Invito a todos a escuchar esta original muestra del conjunto Los del Mapocho, quienes nos llevan a recorrer juntos un viaje por distintos lugares de nuestra ciudad capital, arriba del Transantiago, cantándole a la mujer y al hombre de hoy y su contexto dentro de nuestra comunidad nacional. Destaco que integran este joven grupo dos miembros del Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile: el académico profesor Andrés Ferrari, a cargo del piano, de la composición y autoría de varias de las creaciones, y Joaquín Muñoz, estudiante de la carrera de Licenciatura en Artes con mención en Composición, quien toca el acordeón y aporta también en el trabajo autoral.

Vayan mis más sentidas felicitaciones a estos dos miembros de nuestra comunidad universitaria, por su actitud y compromiso de recrear y mostrar nuestra tradición y por el respeto demostrado en este trabajo en el rescate y proyección de nuestros valores patrimoniales. De este modo, cumplen con fidelidad el mandato profundo que nuestra Universidad de Chile les confiere como integrantes de ella.

Fernando Carrasco Pantoja  
Departamento de Música y Sonología,  
Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile  
fernando.carrasco@u.uchile.cl

*Roundabout*. CD. Martin Joseph (piano y composiciones), Pacific Ensemble (intérpretes varios de jazz). Grabado en Thelonious, Lugar de Jazz. Santiago: Sello Animales en la Vía, 2015.

El Pacific Ensemble, conjunto que reúne a connotados nombres de la escena jazzística chilena y que es dirigido por el pianista británico Martin Joseph, lanzó finalmente su primer fonograma. Se salda de este modo una deuda, pues el ensamble no había grabado un álbum a pesar de sus aproximados diez años de existencia, su amplio repertorio y sus múltiples presentaciones en el circuito local. Es así como aparece *Roundabout*, álbum registrado en vivo en el club Thelonious, Lugar de Jazz en diciembre de 2014, y lanzado oficialmente el sábado 2 de mayo de 2015 en el Centro Cultural Gabriela Mistral, en una presentación enmarcada dentro del Cuarto Ciclo de Jazz Animales en la Vía. Los integrantes del Pacific Ensemble son Martin Joseph en piano y composiciones, Sebastián Jordán y Alejandro Pino alternándose en trompeta, Agustín Moya en saxofón tenor, Edén Carrasco en saxofón alto, Marcelo Maldonado en trombón, Milton Russell en contrabajo y Daniel Rodríguez en batería.

El álbum contiene nueve pistas en total, ocho de las cuales son composiciones originales de Joseph, las que muestran la amplia gama de intereses musicales y artísticos de su gestor. El disco se inicia con *Roundabout*, inspirada en un carrusel que el pianista habitualmente describe como “viejo y oxidado”. Consiste en una especie de rondó en el que se intercala un tema, el que se expande con un nuevo material en cada reaparición, con secciones de improvisación libre en grupos reducidos de dúos o tríos, hasta acabar en una coda con una improvisación grupal. El tema de *Roundabout* es enérgico y a pesar de tener un carácter alegre, se combina con un contrapunto sinuoso que le da un toque más oscuro.

Le sigue una suite a tres partes denominada *For Matisse*, en homenaje al artista francés, cuyo libro titulado *Jazz* le sirvió de inspiración a Martin Joseph. El primer movimiento se inicia con una improvisación colectiva de carácter meditativo sobre un solo acorde, en un estilo similar al de *Alabama* de John

<sup>2</sup> Denominación de buses urbanos para el transporte de pasajeros en Chile.

Coltrane. Continúa con el clásico ritmo de swing en la batería y contrabajo para dar paso a la entrada en bloque de vientos y piano, siguiendo con los solos que culminan en una muy breve improvisación colectiva. El segundo movimiento es una balada reflexiva con improvisaciones de trombón, contrabajo, trompeta y una intervención de saxofón tenor al final. El tercer movimiento tiene una forma similar a la del blues tocado a una velocidad rápida. A excepción del solo de batería al final, las improvisaciones son siempre enfrentamientos entre dos instrumentistas, lo que le añade vértigo a la pieza.

La quinta pista del fonograma corresponde a *Last Dance*, una danza siniestra con un solo de saxofón alto que se destaca por sus guiños a la técnica extendida del instrumento. Luego viene *Sísifo*, una pieza que se inicia con un tema muy breve que es inmediatamente seguido por solos (y dúos) muy libres de saxofón alto y tenor. Tras el frenesí de la primera sección, viene una parte muy contrastante, más lenta y oscura con solos de trompeta y trombón. Quizás podemos leer en ella el castigo que sufre en el Hades dicho rey según la mitología griega. Una reaparición del tema conduce a una improvisación colectiva final. En la séptima pista, Martin Joseph proporciona una pequeña muestra de sus “conciertos de bolsillo” (*Pocket Concertos*), los que forman parte de uno de los proyectos creativos más interesantes del pianista. Este le dedicó un concierto a cada instrumento del ensamble, a los que se agrega uno dedicado al conjunto en su totalidad. Este último es el que aparece en el presente fonograma, con mucho swing, y donde todos los instrumentos encuentran un lugar para destacarse.

Al Concierto le sigue la única composición que no es original de Joseph: *Lorraine* de Ornette Coleman, saxofonista pionero del free jazz. La pieza contiene una variedad de ambientes. Primero, la melodía del tema aparece con mucha claridad en los vientos, pero es tocada casi en su totalidad sin pulso sobre una batería de tratamiento libre y un trémolo de piano, evocando una imagen más bien ominosa. Esto da paso a un solo de saxofón alto intervenido por fragmentos del tema en la trompeta. A continuación vienen solos de saxofón tenor y piano sobre la batería y el contrabajo, pero sin acompañamiento armónico, lo que dirige nuestra atención hacia la energía del swing. Joseph en su solo deforma el ritmo, luchando con el contrabajo hasta imponerse. Como si nada hubiera pasado, el contrabajista Milton Russell vuelve a marcar una base rítmica clara y el siguiente solo de trombón se efectúa sobre un swing bastante tradicional. Luego se entra a un solo de trompeta (sobre una batería de tratamiento libre) intervenida por fragmentos temáticos en el saxofón alto, y la pieza acaba con una recapitulación del tema. Para cerrar el fonograma, Martin Joseph presenta *For Buhaima*, un homenaje a Art Blakey, el famoso baterista y líder de los Jazz Messengers. Tras el solo introductorio de batería viene un tema que a ratos se podría caracterizar como épico, el que es sucedido por el resto de las improvisaciones, una repetición del tema, una improvisación colectiva, y un solo de contrabajo final.

Hay que reconocer y destacar en este álbum la facilidad con que el ensamble pasa de un concepto de ejecución e improvisación a otro. Esta versatilidad de los integrantes del conjunto permite que su director saque el máximo provecho a sus composiciones, logrando un equilibrio armonioso entre lo escrito y lo improvisado. A modo de conclusión, el sonido de esta agrupación es en definitiva único y fresco dentro del ambiente jazzístico chileno, mostrando un alto grado de sofisticación.

*Keith Manuel Daniels Llantén*  
Licenciado en Artes, con Mención en Teoría de la Música  
Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile  
keithdaniels.sax@gmail.com

*Rodrigo Díaz – Un bocconcino di fantasia. Piezas para tiorba.* CD. Rodrigo Díaz, tiorba. Obras de Giovanni Girolamo Kapsberger, Alessandro Piccinini, Bellerofonte Castaldi y Robert de Visée. Grabación: Estudios Santuario Sónico. Ingeniero: Juan Pablo Quezada. Diseño y fotografía: Agencia Frutta. Santiago: Laserdisc Chile, 2014.

Rodrigo Díaz Riquelme es uno de los músicos chilenos más destacados en el ámbito del cultivo de la música renacentista y barroca. Guitarrista formado con el maestro Ernesto Quezada Bouey y director de coros formado con el maestro Guido Minoletti Scaramelli en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, su interés en este repertorio surgió en sus años de estudiante. Con el maestro Quezada, pionero de la enseñanza del laúd en Chile, descubrió y se especializó en cordófonos como el laúd y la guitarra

barroca, interés que lo llevó a perfeccionarse en ese tipo de instrumentos en el Conservatorio Superior de Sevilla con el maestro Juan Carlos Rivera. Asimismo, ha volcado sus conocimientos, investigaciones e intuiciones al formar y dirigir agrupaciones musicales como el Coro Madrigalista de la Universidad de Santiago de Chile y el Conjunto de Música Antigua Les Carillons en la Universidad de Chile, así como al ejercer tareas académicas en instituciones como el Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, su *alma mater*.

En este CD Díaz nos presenta una selección de piezas para tiorba, instrumento llamativo por su apariencia física, algo así como un laúd gigante con dos mástiles y ocho cuerdas bajas o bordones sin trasteo, pero también atractivo de escuchar y que en Italia existió en más de una variante, entre ellas el *chitarone*. Uno de los responsables del surgimiento y difusión de la tiorba fue Alessandro Piccinini (Boloña, 1566-1638), músico nacido en una familia de laudistas vinculada con la corte de Ferrara. Díaz nos presenta de este compositor tres piezas de la *Intavolatura di Liuto et Chitarone, Libro Primo* (Boloña, 1623), “Toccata VI”, “Chiaccona in parte variate” y “Romanesca in parte variate”, además de “Colascione” de *Intavolature di chitarone* (ca. 1631). Otro compositor aquí representado es Giovanni Girolamo [Johan Hieronymus] Kapsberger (¿Venecia, ca.1600? – Roma, 1651), músico que estuvo varios años bajo el servicio del cardenal Barberini en Roma, con cuatro piezas extraídas de su *Libro Cuarto d’Intavolatura di Chitarone* (1640), el autorretrato musical “Kapsberger”, la virtuosa “Canario”, la “Toccata prima” y la “Toccata X”, más la pieza “Toccata arpeggiata” de su *Libro Primo d’Intavolatura di Chitarone* (1604).

El poeta y músico Bellerofonte Castaldi (Módena, 1580-1649) también es recordado con tres piezas, “Un bocconcino di fantasia” (que da el nombre al CD), “Aurora corrente” y “Arpesca gagliarda”, las tres de su colección *Capricci a due stromenti* (1622). Finalmente, del francés Robert de Visée (ca.1655-ca.1732), músico de la corte de Luis XIV, se presentan “Suite en Re Mayor” con cinco partes (Preludio, Allemande, Courante, Zarabande, Giga), “Chaconne”, “Musette en rondeau” y sus transcripciones “Les Silvanys” (original de François Couperin), “Entrée des Espagnols” y “Chaconne des Harlequins” (originales de la comedia-ballet *Le bourgeois gentilhomme* de Molière y Jean-Baptiste Lully), todas ellas conservadas en un manuscrito de 1698.

El oficio, compromiso y sensibilidad de Díaz nos permite disfrutar así de un repertorio poco conocido, que nos permite acceder a un tiempo-espacio muy diferente al nuestro, la Europa de los siglos XVI y XVII con sus alegrías y tragedias, evocadas con imágenes extraídas de *El jardín de las delicias* del Bosco, sutilmente plasmadas en la portada del CD bajo un rosetón, cuerdas y fragmentos de tablaturas. Una Europa donde al igual que en otros tiempos y lugares, la música ocupó un lugar importante para muchas personas. Fotografías que retratan a Díaz en la portada y contraportada del folleto del CD, con predominio de matices anaranjados, contribuyen a subrayar este juego de distancia y cercanía con el repertorio que se interpreta. Las notas musicológicas en el folleto, escritas por Alejandro Vera, nos entregan oportunos e interesantes datos acerca de los compositores y las piezas que se ejecutan. Como el mismo Vera señala al final de sus notas, sin duda este disco es un aporte para la difusión del conocimiento de este instrumento y su repertorio, así como un incentivo para profundizar en su estudio e interpretación.

Cristián Guerra Rojas

Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes, Universidad de Chile,  
Instituto de Música, Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile  
cristianguarra@gmail.com

De lo humano a lo divino en las músicas catedralicias de Puebla y Ciudad de México.

- *Ministriles Novohispanos. Obras del manuscrito 19 de la Catedral de Puebla de los Ángeles*. CD. Ensemble La Danserye. España: Sociedad Española de Musicología [*El patrimonio musical hispano*, 31], 2013.
- Francisco López Capillas. *Misa Re Sol. Misa Aufer a nobis. Motetes*. CD. Capella Prolationem; Ensemble La Danserye. España: Lindoro, NL-3025, 2014.

Dos grabaciones recientes han integrado al Ensemble La Danserye en el conjunto de los músicos que enriquecen verdaderamente a los repertorios hispánicos del Renacimiento y el Barroco temprano, y

en especial en el acervo de la Nueva España. Una de estas grabaciones está dedicada, como lo anuncia su título, a los *Ministriles Novohispanos* (2013); la otra (2014), realizada en colaboración con la Capella Prolationem, está dedicada a dos misas y materiales a ellas vinculados, de la autoría de Francisco López Capillas (1614-1674), el célebre maestro de capilla de la Catedral de la Ciudad de México desde 1654 hasta su muerte. A pesar de que se trata de ediciones producidas bajo distintos sellos –la Sociedad Española de Musicología para el disco de los ministriles, y Lindoro para el disco de López Capillas–, en ambas coexisten diversas instancias coproductoras, públicas y privadas, y en ambas es evidente cómo se comparten a fondo los criterios de ejecución de la música, sobre todo por lo que respecta a la ejecución de los instrumentistas y cantantes en la lectura común de los facsímiles de las partituras de la época, afortunadamente conservadas en repositorios de Iberia y de América.

*Ministriles Novohispanos* presenta una antología de piezas instrumentales contenidas en el manuscrito 19 de la Catedral de Puebla. Están organizadas en una secuencia de agrupaciones genéricas, la que va de las canciones, villanescas y madrigales, pasando por versos y motetes, a más canciones con otras villanescas y otros madrigales, para pasar de nuevo por versos ahora con himnos y terminar en más canciones, villanescas y madrigales. La dotación instrumental se ha cubierto con cornetas, sacabuches, flautas, orlos, chirimías, bajón y bajoncillos; es decir, toda la familia de vientos que en la época cubrían los registros de una capilla instrumental, sobre todo de una sede episcopal de gran tamaño, y la de Puebla lo era, por supuesto, lo es. Aunque el manuscrito suele fecharse en la segunda mitad del siglo XVII, los especialistas consideran que refleja un repertorio con varias décadas de uso y preferencia en las ejecuciones catedralicias y de corte. Por tanto se pueden ver en dicho documento piezas de Philippe Rogier, Orlando di Lasso, y hasta la célebre *Batalla* de Clément Janequin, así como obras de Francisco Guerrero, Pedro Rimonte, Gil de Ávila y Hernando Franco, entre otros.

El manuscrito 19 de Puebla tiene un valor singular no solo por su gran música, la que ya bastaría para justificar su resurrección y grabación modernas, pero además porque ilustra con profusión una de las áreas más desconocidas de los repertorios musicales de la época virreinal, precisamente por la ausencia de fuentes documentales: la música instrumental profana. Aunque sabemos que en el Siglo de Oro es difícil y a menudo irrelevante separar los ámbitos de lo humano y lo divino en sus manifestaciones artísticas, es cierto que no tenemos muchas partituras profanas en los virreinos. Por tanto, grabar materiales como estos nos termina de completar un ámbito sonoro que así podemos apreciar de una manera más rica, sin olvidar nunca que, incluso en estas piezas instrumentales, hay mucho material transcrito de música compuesta originalmente para el uso religioso, y que esta misma música instrumental de nuestro manuscrito también se podía emplear en el culto de su fe. De hecho, la combinación tímbrica de los instrumentos del Ensemble La Danserye y el manejo polifónico típico de este repertorio permiten evocar un tipo de sonoridad como el de los grandes órganos catedralicios. Se trata, pues, de música profana que está en el culto, tanto como de música religiosa que tiene o puede tener una vida secular.

La prueba de estos ires y venires de lo humano a lo divino la da el otro disco, en el que La Danserye une sus talentos instrumentales con los vocales de la Capella Prolationem para unirse a los festejos por el cuarto centenario natal de López Capillas, uno de los primeros maestros de capilla criollos en América. Como es sabido, este gran compositor escribió por lo menos ocho misas de parodia, es decir, basadas en temas o motivos de obras previas, tanto litúrgicas como profanas. Algunas de ellas ya han sido objeto de registros sonoros, como la *Misa de Batalla* –basada, claro, en Janequin–, por el Ensemble Vocal De Profundis, dirigido por Cristina García Banegas (Francia, K617, K617120, 2001), y como la *Misa Benedicta sit Sancta Trinitas* –basada en un motete de Palestrina–, por el Coro Melos Gloriam, dirigido por Juan Manuel Lara Cárdenas (México, Quindecim, QP246, 2014). Este nuevo disco de la Capella Prolationem y el Ensemble La Danserye presenta dos de estas obras paródicas del maestro novohispano: la *Misa Re Sol*, basada en una canción de Juan de Riscos, y la *Misa Auffer a nobis*, basada en su propio motete homónimo.

Si en el disco de los ministriles se ilustra la dimensión a lo humano que le podemos dar a una música surgida y preservada en acervos catedralicios, el disco de López Capillas inserta de lleno todas las músicas, la humana y la divina, en el espacio supremo del catolicismo: la ceremonia de la misma Eucaristía, en el recinto catedralicio más señalado de la región, aunque para entonces su construcción no estuviera concluida. Pero esta música sí que está más que bien construida, con acabados perfectos y con una conciencia de las voces y de sus significados más simbólicos y emblemáticos, como corresponde a las obras de este género y estilo. Aunque se ha hablado a menudo de López Capillas como de un autor un tanto anticuado y anacrónico para su época, sobre todo cuando se le compara con

contemporáneos al parecer más audaces como su colega Juan Gutiérrez de Padilla, maestro a la sazón en la Catedral de Puebla, ello no nos debe impedir a los oyentes del siglo XXI admirar y disfrutar la solidez en la estructura y conducción de voces de las misas del maestro de México, el que incluso se permite guiños a ciertas características que entonces pasaban como las novedosas, ello demuestra que no era tan anticuado como suele tachársele.

Para la ejecución y grabación de la música de ambos discos, La Danserye tiene una propuesta muy especial, basada en las prácticas históricas documentadas de la época: tocar –y en López Capillas, por supuesto, también cantar– leyendo de facsimilares de las partituras manuscritas originales, en torno de un facistol, como si se estuviera en las secciones de coro de las catedrales originales. No debe perderse de vista que, lo mismo en México que en Puebla, la ubicación del coro está en el centro de la nave principal de sus catedrales, entre el altar del Perdón y el altar mayor, es decir, en la zona de mayor proyección sonora y visual de sus respectivas plantas arquitectónicas. El programa del disco de López Capillas incluye, junto a las partes formales de cada misa, los temas musicales en que se basa cada una de ellas, así como algunos motetes que complementan ciertos pasajes de la liturgia. Empero, se trata de un arreglo de elementos más cercano a una ejecución en concierto que a un uso litúrgico, ya que no se incluyen cantos de algún propio para cubrir toda la ceremonia de la misa, sino solo algunas fórmulas de entonación para los Gloria y los Credo, tomados de modelos toledanos. Otro factor que acerca más al ámbito de concierto a esta grabación y no al litúrgico ortodoxo es la participación de voces femeninas en el registro agudo del coro.

Estos elementos no deberían extrañar ni condicionar el disfrute de estas grabaciones, pues ya es una práctica habitual la ejecución en concierto de todo el repertorio renacentista y barroco de uso religioso litúrgico. De hecho, los materiales musicales de ambos discos tuvieron una presentación inicial dentro de sendas ediciones del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, en España, y el hecho de que este festival sea una afortunada y exitosa iniciativa de Javier Marín López explica una gran parte de todo el proyecto. Han sido las investigaciones de este brillante e incansable musicólogo español las que han proporcionado al Ensemble La Danserye y a la Capella Prolationem el repertorio con el que están confeccionados los programas de estos discos. Se trata de manuscritos depositados en acervos de Puebla, México y Madrid, y no deja de provocar una cierta sorpresa el que existan ejemplares –muy bien dibujados, por cierto– de partituras de López Capillas en la Biblioteca Nacional de España, con divergencias respecto de las fuentes novohispanas que bien ameritarían una edición crítica de estas magníficas obras. Hay que seguir celebrando, pues, las novedades en materia de grabaciones del repertorio renacentista y barroco hispánico, y en este caso lo haremos yendo de la biblioteca al facistol, y de lo humano a lo divino.

*Eduardo Contreras Soto*

*Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información  
Musical “Carlos Chávez” (CENIDIM), Instituto Nacional de Bellas Artes  
elconferenciante@yahoo.com.mx*

## RESÚMENES DE TESIS

Valeska Cabrera Silva. *La reforma de la música sacra en la Catedral Metropolitana de Santiago de Chile (1850-1939)*. Tesis para la obtención del Doctorado en Musicología con Mención Internacional. España: Universidad de Salamanca, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Didáctica y Corporal, 2016, 658 pp. Director: Dr. José Máximo Leza. Codirector: Dr. Alejandro Vera.

Se conoce como *reforma de la música sacra* al proceso mediante el cual la Iglesia católica intentó regular la música que se ejecutaba dentro de las funciones litúrgicas. Si bien tomó como base muchos postulados emitidos a lo largo de los siglos anteriores, dicho concepto define particularmente a los planteamientos formulados a partir de las primeras décadas del siglo XIX en la Santa Sede, a los que se sumaron posteriormente otras líneas de acción, como el movimiento litúrgico y el cecilianismo. En términos generales, se buscó restituir estilos musicales antiguos, como el canto gregoriano y la polifonía sacra del siglo XVI, y se rechazaron los géneros catalogados como “profanos”, principalmente la ópera italiana. Este movimiento se expandió durante varias décadas, alcanzando un estatus oficial para todo el mundo católico cuando el papa Pío X publicó el Motu Proprio *Tra le Sollicitudini* en 1903.

En esta tesis se examina el desarrollo de este proceso en Chile, focalizándose en la actividad musical de la Catedral Metropolitana de Santiago entre 1850 y 1939. Las hipótesis barajadas fueron: primero, que la iglesia católica chilena se integró a la reforma de la música sacra de forma temprana, a partir de la década de 1840; segundo, que, además de obedecer a las directrices impuestas por la Santa Sede, la iglesia católica chilena incorporó elementos que dotaron a este proceso de características locales particulares que tuvieron consecuencias sobre la práctica musical, y tercero, que dichas singularidades apuntaron fundamentalmente a los aspectos teórico-interpretativos más que a la composición musical, la que por esta misma razón no habría sido mayormente incentivada.

A partir de estas hipótesis la tesis establece el rol protagónico ejercido por el segundo arzobispo de Santiago, Rafael Valentín Valdivieso (1845-1878), cuyas acciones en relación con lo musical se vincularon a esta reforma desde sus primeros años en el cargo. Su impronta trascendió incluso su muerte, pues sus medidas principales tuvieron efecto con posterioridad, como ocurrió con la preferencia por el repertorio europeo para la Catedral y la preeminencia –no exclusiva– de la música con acompañamiento de órgano en desmedro de la acompañada por orquesta. Asimismo, desde su gestión continuaron siendo los jerarcas más altos de la Iglesia chilena los que condujeron este proceso, con la excepción representada por el maestro de capilla Vicente Carrasco a principios del siglo XX.

De este modo, esta tesis ofrece una vasta visión de la actividad musical de la Catedral Metropolitana de Santiago entre 1850 y 1939, analiza sus hechos más relevantes, aporta evidencia documental inédita y ofrece nuevas perspectivas, ampliando el campo de conocimiento que se tenía hasta el momento respecto de esta materia.

Valeska Cabrera Silva  
Musicóloga, Chile  
valeska.cabrera@gmail.com

Fátima Graciela Musri. *Música y radiodifusión en San Juan (Argentina). Aproximación a la historia local de la música entre 1930 y 1944*. Tesis para el Doctorado en Artes, mención Música. Córdoba (Argentina): Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Artes, defendida el 21/4/2015, 281 pp. y CD de ejemplos musicales. Directora de Tesis: Dra. Silvina Luz Mansilla.

El tema se inscribe en la historia local de la música de Cuyo (Argentina) desde una perspectiva socio-cultural. Se investigaron las relaciones producidas entre la radiodifusión y la actividad musical de la



ciudad de San Juan entre 1930 –año de consolidación de la radiofonía local como empresa comercial– y 1944 –año del catastrófico terremoto que destruyó la normalidad de la vida cotidiana, económica y cultural–. Dentro del amplio campo de estudio de las vinculaciones entre música y medios masivos de comunicación, y considerando la circulación creciente de géneros nacionales y extranjeros mediatizados por la radio, discos, cine nacional e internacional, prensa e impresión de partituras, se analizaron los efectos de esta mediación técnica y difusión masiva en las prácticas musicales locales.

La movilización cultural que implicó la radio llevó a indagar la emergencia y el papel de nuevos actores sociales: el músico de radio, el *broadcaster*, la construcción de comunidades interpretativas, además de su impacto provincial: en las nuevas salidas laborales y la sindicalización de los músicos populares. De este modo, se descubrió la trayectoria artística local y proyección nacional de “la Cuyanita”, Dante Amicarelli, Hermes Vieyra, el dúo Ocampo-Flores, Buenaventura Luna y la Tropilla de Huachi Pampa, entre muchos otros artistas menos conocidos.

Se identificaron las permanencias y los cambios en la programación de las emisoras sanjuaninas, lo que permitió establecer una periodización interna del lapso estudiado, la evidencia de un estilo radiofónico local –afectado por la regulación estatal progresiva de la actividad, las preferencias por parte de las diferentes audiencias locales y la conexión con las cadenas radiofónicas nacionales–, junto a la transformación de estas radios de reproductoras en productoras de contenidos musicales.

La transformación sociomusical promovida por la radio fue lenta pero irreversible y se comprobó en algunas prácticas musicales, en la visibilización de artistas cuyanos antes desconocidos, en su profesionalización y entrada en circuitos mediáticos nacionales, en la aceptación urbana de la música folclórica cuyana rural ahora radiodifundida, en la circulación y recepción estética de géneros nacionales (folclore noroeste argentino y el tango) e internacionales (latinoamericanos, norteamericanos y europeos), en el aumento en la producción de arreglos y de música original para la radio, así como en la ruptura gradual del relativo aislamiento cultural de esta sociedad intermontana, entre otros cambios.

La investigación pretendió contribuir a una historia de la música descentrada de la tradicional historiografía metropolitana, la que, desde enfoques regionales, dialogara con ella y contemplara las particularidades del pasado sanjuanino. El relato dio cuenta de una polifonía de voces y, si bien es aún fragmentado y provisorio, procura alojarse como una de las múltiples historias locales en la pluralidad musical argentina.

## BIBLIOGRAFÍA

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, JUAN PABLO Y CLAUDIO ROLLE

2005 *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile y Casa de las Américas.

MUSRI, FÁTIMA GRACIELA

2013 “Definiciones y ayudas metodológicas para una historia local de la música”, *Música. Revista del Instituto Superior de Música*, N° 14. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, pp. 51-72. Disponible en: <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/ISM/issue/view/414/showToc>

SERNA, JUSTO Y ANACLET PONS

2003 “En su lugar. Una reflexión sobre la historia local y el microanálisis”, en *Contribuciones desde Coatepec*, II/4 (enero-junio). Toluca: Universidad Autónoma de México, pp. 35-56. Disponible en: <http://revistacoatepec.uaemex.mx/article/viewFile/53/49> [Último acceso: 20/05/2016].

Fátima Graciela Musri  
Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina  
[gmsusri@gmail.com](mailto:gmsusri@gmail.com)

Nayive Ananías Gómez. *Si aquí tu genio y talento no da fama. Análisis de la trayectoria de Los Prisioneros entre 1984 y 1990 desde una perspectiva musicológica interdisciplinaria*. Tesis para la obtención del grado de Magíster en Musicología Latinoamericana. Santiago: Universidad Alberto Hurtado, Facultad de Filosofía y Humanidades, 2016, 158 pp. Profesor guía: Dr. Juan Pablo González Rodríguez.

Este trabajo aborda a Los Prisioneros desde una perspectiva que integra el análisis musicológico con la cobertura periodística hacia esta banda chilena. Tal opción se justifica al entender la música popular en sus diversas dimensiones: sonora, visual y discursiva, así como la comprensión construida desde la escucha y su consumo, además de los contextos históricos y sociales que sustentan la canción.

En términos musicales, si bien Los Prisioneros exploraron el *new wave* de los 80 –sin distinguirse de otros exponentes locales, como Aparato Raro, Cinema, Valija Diplomática, Electrodomésticos y Upa!, entre otros–, sobresalieron por sus letras mordaces. Es por esto que no solo son objeto de estudio por su propuesta estética, sino también por el modo en que sus temas repercutieron en los oyentes a nivel emocional, porque se referían a las vicisitudes que enfrentaban las clases más vulneradas. Así, Los Prisioneros alcanzaron el pedestal canónico de lo que García (2013) llama “canción comprometida”.

Para ilustrar el carácter transgresor de sus temas, se analizaron cuatro canciones: *La voz de los 80*, *El baile de los que sobran*, *La cultura de la basura* y *Corazones rojos*, elegidas porque son singles, representan el concepto de cada álbum y, con sus nombres o con parte de sus letras, sirven de título para estos trabajos. Con el propósito de ahondar en la textualidad y la sonoridad del conjunto en sus distintas etapas, se recurrió a un modelo de análisis inspirado en Benveniste (1997) y Tatit y Lopes (2008). De este modo, se observó que Los Prisioneros intentan interpelar a las personas. En sus canciones existen constantes alusiones a un “nosotros”, que se construye desde diversas posiciones. Mientras *La voz de los 80* convoca a una generación que puede transformar la sociedad (“Seremos fuerza, seremos cambio”), *El baile de los que sobran* invita, explícitamente, a reconocerse en la exclusión (“Únanse al baile de los que sobran”); *La cultura de la basura*, en tanto, exhibe la degradación de la juventud en un sistema neoliberal (“Somos la cultura de la basura, tenemos la cabeza dura”) y *Corazones rojos* denuncia el machismo imperante en el Chile que acaba de recobrar la democracia (“En la casa te queremos ver, lavando ropa, pensando en él”).

Por último, mediante un análisis de prensa con metodología cuantitativa y cualitativa se abordó la cobertura a Los Prisioneros de cinco periódicos publicados en Santiago –*La Segunda*, *El Mercurio*, *La Tercera*, *La Nación* y *La Época*–, entre 1984 y 1990. Mediante estrategias discursivas la prensa creó un imaginario crítico acerca de esta banda: si con *La voz de los 80*, algunos diarios ubicaron a Los Prisioneros como portavoces de una generación, la crítica social, plasmada en *El baile de los que sobran*, los convirtió en resentidos y agresivos.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENVENISTE, ÉMILE

1997 “Estructura de las relaciones de persona en el verbo”, en *Problemas de lingüística general*. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores, pp. 161-171.

GARCÍA, MARISOL

2013 *Canción valiente: 1960-1989. Tres décadas de canto social y político en Chile*. Santiago de Chile: Ediciones B.

TATIT, LUIS E IVÁ CARLOS LOPES

2008 *Elos de melodia e letra: análise semiótica de seis canções*. São Paulo, Brasil: Ateliê Editorial.

Nayive Ananías Gómez  
Periodista y Magíster en Musicología Latinoamericana,  
Universidad Alberto Hurtado, Chile  
nayive.ananias@gmail.com

## IN MEMORIAM

### *Flora Inostroza García*

(Osorno, 26 de julio de 1930- Frutillar, 12 de febrero de 2016)

#### *Fallece Flora Inostroza García, líder de las Semanas Musicales de Frutillar*

El modesto camping musical que trajo Arturo Junge a Frutillar en 1968, para el que se creó un Comité Organizador, permitió la presencia de músicos e integrantes de coros que ensayaban obras para presentarlas a la comunidad. Aquí se incorporaron tímida pero entusiastamente la señora Flora y su esposo, Hijo Ilustre de Osorno, el Dr. Marcelo Lopetegui Adams, tanto en lo que respecta a la música como a la organización.

Once años después se constituyó la Corporación Cultural Semanas Musicales de Frutillar. Su primera presidenta en 1979 fue la señora Flora, quien fue reelecta consecutivamente cada dos años hasta su muerte, acaecida el 12 de febrero pasado. Al final de su fecunda y esforzada labor dejó un enorme legado. Del número inicial de 30 artistas participantes en las primeras temporadas se ha llegado en la actualidad a cerca de cuatrocientos artistas, quienes realizan veinte conciertos en el Teatro del Lago y once en comunas de la zona, en los diez días que duran las Semanas Musicales. Esto es fruto de una obra titánica que no tiene parangón ni en el país, ni en esta parte del continente.

Cuarenta y ocho años cumplió este año el evento. Seis de ellos han tenido lugar en el flamante Teatro del Lago, fruto de otro de los sueños de Flora. Las “Semanas Musicales” cobraron forma en 1982 con la firma de importantes convenios de colaboración artística que permitieron la presencia de la Banda Sinfónica de la Fuerza Aérea de Chile y de la Orquesta y Coro Sinfónicos de la Universidad de Chile. En los últimos años se ha sumado exitosamente la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil de Chile, reconocida en Europa por sus brillantes presentaciones en esas latitudes culturales. Otro factor de prestigio artístico es la presentación del ganador del Concurso Internacional de Ejecución Musical Dr. Luis Sigall de Viña del Mar. Este ha permitido la presentación en las Semanas Musicales de solistas de países como Estados Unidos, Alemania, Rusia, Corea, Inglaterra, Brasil, Japón, Argentina, China, Canadá, Rumania, Israel y otros. Pero también llegan artistas gracias a los auspicios permanentes de instituciones como Embajadas en Chile, de los Estados Unidos, Alemania, Polonia, República Checa, Sudáfrica y ocasionalmente de Japón y Goethe Institut. Los solistas y grupos de cámara son otro gran aporte a la música docta con la postulación anual y en gran número de artistas tanto chilenos como extranjeros al evento.

A contar de 1982 las “Semanas Musicales” pusieron a Frutillar, al sur de Chile y al país entero, en el mapa turístico y musical del mundo. Esto se logró a pesar de la modestia de la vieja oficina, del sencillo gimnasio municipal y de los elementales escenarios y camarines para los artistas en que se realizaron inicialmente los conciertos. Pero los músicos comprendieron la grandeza de lo que se hacía en Frutillar, y el público, paciente y solidario, llenaba la sala y colmaba a los artistas de aplausos y regocijo. Allí, a la entrada y salida del público, la señora Flora les daba a todos la bienvenida y, al final, les agradecía su asistencia, siempre con su cordial sonrisa. Este acto lo siguió realizando con la misma dignidad y cordialidad en el Teatro del Lago, una obra en cuya materialización siempre mantuvo una fe inquebrantable.

En una de sus últimas presentaciones públicas manifestó lo siguiente respecto de las Semanas Musicales: *Nos hemos constituido en una oportunidad para que las personas e instituciones se sumen generosa y entusiastamente a esta misión artística, en eso que llamamos “el placer de servir”. Cada palabra en esta acción; cada nota musical que cobra vida; cada aporte y colaboración que se hace a esta causa; cada aplauso y saludo que iluminan sonrisas en los conciertos, nos dicen ¡cuán hermoso es trabajar por una sociedad con alma!*

Ha fallecido una gran líder cultural, pero la sobrevive su ejemplo que encarna principios y acciones, como es dar vida y sustentabilidad a las artes y a la cultura, donde quiera haya hombres y mujeres de buena voluntad.

*Gabriel Venegas Vásquez*  
*Asesor Cultural*  
*Corporación Cultural "Semanas Musicales" de Frutillar*  
*produccion@semanasmusicales.cl*  
*www.semanasmusicales.cl*

*Luis Jorge González Fernández*  
(San Juan, Argentina, 22 de enero de 1936 – Longmont, Colorado,  
Estados Unidos, 3 de febrero de 2016)

Lamento profundamente el fallecimiento de mi amigo y colega el talentoso compositor Luis Jorge González. Se graduó en la Escuela de Música de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Cuyo en el programa de Licenciatura en Piano. Realizó estudios de posgrado en el Instituto Peabody de la Universidad Johns Hopkins, en Baltimore, donde obtuvo la maestría y el doctorado en Composición radicándose posteriormente en Boulder, Colorado, en cuya Universidad estuvo al frente de la Cátedra de Composición.

Sus obras para orquesta, conjuntos de cámara, coro e instrumentos solistas han sido ejecutadas en importantes salas de concierto y festivales de los Estados Unidos, México, toda Europa y Japón.

Fue merecedor de numerosos premios y distinciones, como la beca otorgada por la Fundación John Simon Guggenheim (1978-79); dos primeros premios en el Concurso Internacional de Composición de la Percussive Arts Society de los Estados Unidos (1975 y 1979); tercer premio en los concursos Wieniawsky de Polonia así como fue ganador en dos concursos del Fondo Nacional de las Artes de Argentina; seis veces merecedor del premio Trinac (Tribuna Nacional de Compositores), organizado por la Fundación Encuentros Internacionales de Música Contemporánea de Argentina, en tanto representante de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC); dos premios otorgados por la Sociedad Internacional de Contrabajistas. En el 2004 mereció el Premio Nacional de Composición otorgado por el Ministerio de Cultura de Argentina. Fue profesor emérito de composición de la Universidad de Colorado en Boulder, donde enseñó desde 1981 hasta el 2003.

El Grupo Encuentros que dirigió estrenó varias de sus obras, no solo en los Festivales Internacionales, encuentros que organizó en Argentina desde 1968, sino en varias de las giras internacionales que hemos realizado a contar de 1979.

Su personalidad muy abierta manifestaba cualidades personales poco frecuentes de encontrar en nuestra profesión. Era un ser humano abierto a todos, generoso en el momento de su propia creación, así como en acercar a su mundo en Boulder a todos sus colegas, sin excepción y sin absurdos rencores egoístas.

Luis Jorge manifestaba siempre una gran amplitud de criterio que le permitía unir a todos brindándoles su apoyo... tenía un concepto de la ética y comportamiento profesional muy poco frecuentes en nuestra profesión.

Su mundo abarcaba a todos y lo hacía simplemente de manera abierta y con el solo fin de dar posibilidades a todos.

Sea este mi homenaje personal y muy sentido a mi muy querido amigo y colega el compositor Luis Jorge González Fernández, quien nos deja lo más valioso de su vida: su propia obra musical.

*Alicia Terzian*  
*compositora, musicóloga, directora y académica*  
*www.aliciaterzian.com*  
*aterzian@aliciaterzian.com.ar*

## *Información para los autores*

### *Política editorial*

Desde su fundación en 1945, la *Revista Musical Chilena* ha identificado como sus principales áreas de interés la cultura musical de Chile y de América Latina, sobre la base tanto de los aspectos musicales propiamente tales como el marco histórico y sociocultural, desde la perspectiva de la musicología y de otras disciplinas relacionadas. Considera propuestas de 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, además de propuestas de trabajos científicos atinentes a manuscritos, investigadores, aspectos teóricos y modelos musicológicos, junto a nuevos enfoques de la musicología como disciplina, tanto en Chile como en América Latina. Asimismo acepta propuestas de ensayos y documentos. El propósito de la *RMCh* es el ensanchamiento permanente de los horizontes musicológicos de Chile y América Latina.

### *Trabajos científicos, ensayos y documentos*

Las colaboraciones pueden corresponder a trabajos científicos, acerca de las temáticas señaladas anteriormente, a ensayos o a documentos. Los trabajos científicos son el resultado de una investigación acerca de un tema que se aborde 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, este debe contener aportes renovadores de tipo conceptual, teórico, metodológico o contribuir con datos nuevos que sirvan de base para ulteriores investigaciones.

Los ensayos son reflexiones producto de la experiencia basada en estudios u observaciones de fenómenos en torno a lo musical. Plantean ideas personales acerca de la interpretación, la composición, los procesos creativos o la enseñanza de la música, y modos de realizar la investigación musical.

Los documentos, por su parte, son escritos más breves, que 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 sean 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.

En todos los casos (trabajos científicos, ensayos y documentos) 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* en la actualidad aparece dos veces al año, durante los meses de junio y diciembre.

Una vez recibidos, los textos serán sometidos a la consideración del Comité Editorial de la *RMCh*, el que resolverá en forma inapelable acerca de la publicación del texto mediante comunicación al interesado. Para este propósito el Comité podrá solicitar informes a evaluadores externos. Desde la recepción del texto hasta el término del proceso de revisión por el comité editorial y la correspondiente comunicación al interesado transcurre un período de aproximadamente seis meses, el que en determinados casos puede ser mayor. La publicación puede demorar otros seis o más meses, de acuerdo con las prioridades editoriales de la *RMCh*.

### *Forma y preparación de manuscritos*

1. De preferencia la *RMCh* publica trabajos 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 a 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 11.000 palabras, en el caso de trabajos de investigación y de 5.000 palabras en el caso de ensayos y documentos.

2. 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.
3. 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 copiarse en hojas separadas en numeración correlativa, debiendo indicar la ubicación precisa que le corresponda en el texto del trabajo. Para cada ejemplo musical se debe señalar también el título de la obra (en cursiva) seguido de coma, el número de opus (si procede) 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.

4. Las referencias bibliográficas deberán ir en una lista al final del trabajo. Los libros, artículos y monografías musicológicas deberán ordenarse alfabéticamente según el apellido del autor. Dos o más ítems bibliográficos escritos por el mismo autor deberán ordenarse cronológicamente de acuerdo con la fecha de publicación. La ortografía de los títulos deberá ceñirse a las reglas del idioma correspondiente. El nombre del autor, título del libro, ciudad, editor 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.

En caso de que un libro forme parte de una serie, la entrada deberá hacerse de la siguiente manera.

CORRÊA DE AZEVEDO, LUIS HEITOR

1956 *150 Años de Música no Brasil (1800-1950)* [Coleção Documentos Brasileiros, dirigida por Octavio Tarquinio de Souza]. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio.

En caso de que se trate de un artículo de un libro, diccionario o enciclopedia, la entrada debe hacerse de la siguiente forma.

BÉHAGUE, GERARD

1980 "Tango", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Editado por Stanley Sadie. Tomo XVIII. Londres: Macmillan, pp. 563-565.

En caso de que una publicación sea de dos o más autores la entrada deberá hacerse de la siguiente forma.

CLARO VALDÉS, SAMUEL y JORGE URRUTIA BLONDEL

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

En el caso de artículos publicados en revistas, la entrada deberá hacerse de la siguiente manera.

REIS PEQUENO, MERCEDES

1988 "Brazilian Music Publishers", *Inter-American Music Review*, IX/2 (primavera-verano), pp. 91-104.

En el caso que un trabajo haga referencia a fuentes manuscritas, estas deberán agruparse separadamente en forma cronológica en otro listado. 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.

5. 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. A modo de ejemplo,

FERNÁNDEZ DE OVIEDO Y GONZALO VALDÉS

1526 *Sumario de la natural historia de las Indias*. Manuel Ballesteros, editor.  
<http://www.artehistoria.jcyl.es/cronicas/contextos/12541.htm>

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: [http://www.memoriachilena.cl/temas/documento\\_detalle.asp?id=MC0042343](http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0042343)

6. Las referencias bibliográficas deben hacerse en nota a pie de página, señalando el apellido del autor seguido del año de publicación 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 de 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*.

7. 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 un listado alfabético al final del texto.
8. 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.
9. En el caso que un colaborador envíe un texto que previamente haya sido presentado como ponencia en un congreso, se recomienda adaptarlo al formato sugerido entre los puntos 1 y 6, para así asegurar el carácter de artículo científico que *Revista Musical Chilena* busca publicar.

#### *Envío de manuscritos*

Los trabajos que se presentan para publicación, tanto como los libros, revistas y fonogramas que se envían para ser reseñados, deben hacerse llegar a la Dirección de la *RMCh*, Casilla 2100, Santiago, Chile, o al correo electrónico [lmerino@u.chile.cl](mailto:lmerino@u.chile.cl).



*2<sup>nd</sup> "Principe Francesco Maria Ruspoli"  
Euro-Latin American Music Studies Prize*

**in the context of the 8<sup>th</sup> "Principe Francesco Maria Ruspoli"  
Baroque Music and Musicological Studies International Competition**

**Prize Award Ceremony**

August 2016 (on a date to be fixed) – São Paulo do Brasil

**8<sup>th</sup> "Principe Francesco Maria Ruspoli"**

**International Competition Award Ceremony**

October 9, 2016 – Ruspoli Castle, Vignanello (Italy)

**Artistic Director**

Prof. Giorgio Monari

**Scientific Board**

Prof. Manuel Carlos de Brito, Prof. Dinko Fabris, Prof. Giorgio Monari (President)

**Advisory Board**

Prof. Manuel Pedro Ferreira, Prof. Marita Fornaro, Prof. Melanie Plesch,  
Prof. Rogério Budasz, Prof. Tessa Wendy Knighton

**Board of Directors**

Associação Cultural Ruspoli

Centro Studi e Ricerche Santa Giacinta Mare-Scotti



BIBLIOTECA  
MUNICIPAL  
DE SÃO  
PAULO

museu da  
música de  
mariana



Cultura  
artística





## PRÁCTICAS SOCIALES DE LA MÚSICA EN CHILE, 1810 -1855

El advenimiento de la modernidad en la cultura del país

Luis Merino – Rodrigo Torres – Cristián Guerra  
Guillermo Marchant †

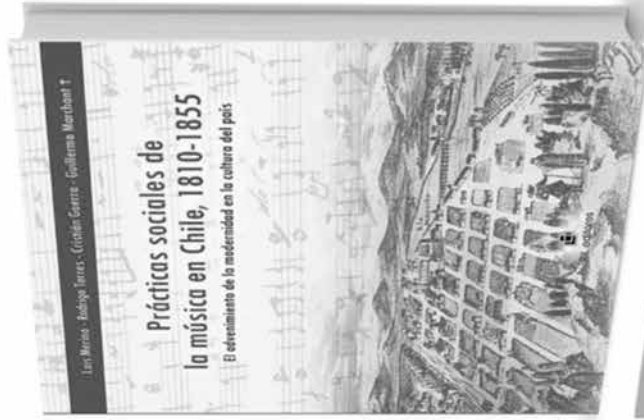
*A pesar de que en sus inicios la música estaba vinculada a los lugares privados por las mismas leyes que regían en el país, se fue forjando un camino que abrió un espacio público tanto para la música popular como de elite. Así, se considera que Isidora Zegers y*

*José Zapiola dieron pie para abrir los conciertos públicamente e instancias como el teatro y la ópera aportaron a ello.*

En este libro, sus autores abordan la práctica social de la música entre 1810 y 1855 en términos de géneros y estilos. Asimismo, muestran la sociabilidad de la época y la pertinencia del quehacer musical en el gradual advenimiento en Chile de la modernidad artística y cultural.

Para complementar la lectura se incluyen referencias a ilustraciones sonoras y audiovisuales relativas a los temas tratados.

Más que una historia de la música en Chile, los autores de este libro pretenden pensar la historia de nuestra nación desde una perspectiva musical.



**Género:** Ensayo / Historia / Música

**ISBN:** 978-956-284-913-5

**Precio:** \$16.000 + IVA / Aprox. : US\$ 39

Próximamente en [www.librosril.com](http://www.librosril.com)

**Páginas:** 236 pp







