

UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Artes
Departamento de Música

VERSIÓN IMPRESA

ISSN: 0716-2790

VERSIÓN ELECTRÓNICA

ISSN: 0717-6252



REVISTA
MUSICAL
CHILENA

REVISTA MUSICAL CHILENA

Año LXXVII

Santiago de Chile, Julio-Diciembre, 2023

Nº 240

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

DECANO FACULTAD DE ARTES
FERNANDO CARRASCO PANTOJA

DIRECTOR DEPARTAMENTO DE MÚSICA
ROLANDO CORI TRAVERSO

DIRECTOR *REVISTA MUSICAL CHILENA*
CRISTIÁN GUERRA ROJAS

ASISTENTE DE REDACCIÓN Y GESTIÓN
JULIO GARRIDO LETELIER

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

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

REVISTA MUSICAL CHILENA

PRICE LIST

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

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

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



www.edicionesserendero.cl

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

¡Gratis!

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

Comité de Honor

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

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

ALFONSO PADILLA SILVA, Universidad de Helsinki, Finlandia.

Comité Editorial

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

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

CARMEN PEÑA FUENZALIDA, Investigadora independiente, Chile.

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

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

Colaboran en este número

(en orden de aparición)

JAVIER SILVA-ZURITA, Universidad de Los Lagos, Chile.
Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras (CMUS)

IGNACIO SOTO-SILVA, Universidad de Los Lagos, Chile.
Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras (CMUS)

ALMA CALDERÓN-LÓPEZ, Universitat de Barcelona, Barcelona, España
ANNA VILLARROYA, Departamento de Economía, Universitat de Barcelona,
Barcelona, España

LEANDRO STOFFELS, The University of Texas at Austin, Estados Unidos

SIMONE PEREIRA DE SÁ, Universidade Federal Fluminense, Brasil

DANIEL PARTY, College & Instituto de Música, Pontificia Universidad Católica
de Chile, Chile, Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras (CMUS)

JUAN EDUARDO WOLF, School of Music and Dance, University of Oregon,
Estados Unidos

MARTÍN FARÍAS, Facultad de Comunicación e Imagen, Universidad de Chile,
Chile

PABLO E. RAMÍREZ CÉSPED, Universidad del Bío-Bío, Chile

ANÍBAL ENRIQUE CETRANGOLO, Universidad Nacional de San Martín, Argentina

NELSON NIÑO VÁSQUEZ, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile

CATALINA SENTIS ACUÑA, Investigadora independiente, Chile

GABRIEL MATTHEY CORREA, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
NAYIVE ANANÍAS, Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile
VLADIMIR BARRAZA JERALDO, Conservatorio de Música, Facultad de
Arquitectura y Artes, Universidad Austral de Chile, Chile
RODRIGO CASTELLANOS REYES, Escuela de Artes Musicales y Sonoras, Facultad
de Arquitectura y Artes, Universidad Austral de Chile, Chile
MARISOL GARCÍA, Periodista e investigadora independiente, Chile
OCTAVIO HASBÚN ROJAS, Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile
ÁLVARO MENANTEAU ARAVENA, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
CHRISTIAN SPENCER ESPINOSA, Núcleo Milenio CMUS, Chile
GLADYS BRICEÑO ZALDÍVAR, Departamento de Música, Universidad
Metropolitana de Ciencias de la Educación, Chile
JOSÉ ÁLAMOS GÓMEZ, Universidad Católica Silva Henríquez, Chile
CARLOS POBLETE LAGOS, Departamento de Música, Universidad Metropolitana
de Ciencias de la Educación, Chile

SUMARIO

EDITORIAL	7
DOCUMENTO DE HOMENAJE	
Javier Silva-Zurita e Ignacio Soto-Silva. Reconocimiento a la labor musical de Elisa Avendaño Curaqueo. Premio Nacional de Artes Musicales 2022.....	8
ESTUDIOS	
Alma Calderón-López y Anna Villarroya. Aproximaciones etnográficas a los ensamblajes musicales de las trabajadoras de la música en Chile: el caso de TRAMUS.....	14
Leandro Stoffels y Simone Pereira de Sá. Provocando en la feria: territorios populares, <i>performance</i> transmarica y música pop periférica brasileña	41
Daniel Party y Juan Eduardo Wolf. <i>Canto por travesura</i> : folklore y picaresca en un disco de Víctor Jara	62
Martín Farías. Estrategias compositivas de George Andreani para el cine clásico en Argentina y Chile	80
Pablo E. Ramírez Céspedes. “A recorrer toda la estension de mi patria”: itinerarios, conciertos y recepción del flautista Ruperto Santa Cruz en sus viajes por Chile, 1866-1878.....	104
DOCUMENTOS	
Aníbal Enrique Cetrangolo. Jerusalem, los otros y nosotros. Las investigaciones del IMLA y una cuestión historiográfica	125
Nelson Niño Vásquez. Carlos Poblete Varas: un acercamiento a su vida y obra.....	137
RESEÑAS DE PUBLICACIONES	
Javier Marín López, Ascensión Mazuela-Anguita (editores). <i>Me enamoran en Jaén: XXV Aniversario del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza</i> . España: Diputación de Jaén, 2021, vol.1 y vol.2. Por Catalina Sentís Acuña	147
Claudio Acevedo Elgueta. <i>Manuscritos con historia. Carlos Botto y la enseñanza de la armonía</i> , Edición particular, de circulación limitada, gestionada por su propio autor. Santiago: Departamento de Música de la Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2022, 199 pp. Por Gabriel Matthey Correa	149
Juan Pablo González. <i>Música popular autoral de fines del siglo XX: Estudios intermediales</i> . Santiago: Ediciones UAH, 2023, 301 pp. Por Nayive Ananías	151

<i>Fauna musical</i> . Sergio Berchenko (composición). Armands Abols (piano). Héctor Ruiz Chaochato, Pau Gasol Vall y Karina Cocq (ilustradores). Camila Calderón, Olivia Vergara, Paulina González y Carlos Valdivia (colaboración científica). Valdivia: Ministerio de las Culturas, Fondo del libro y la lectura, Fomento a la Industria/Apoyo a Ediciones - Colecciones 2023. Por Vladimir Barraza Jeraldo	156
--	-----

RESEÑAS DE FONOGRAMAS

<i>Música de barrio</i> . Guillermo Eisner. José Luis Urquieta (oboe), Andrés Pantoja (guitarra), Carmen Troncoso (flauta dulce alto y tenor), Felipe Cussen (flauta dulce bajo), Marcela Lillo (piano), Felipe González (marimba), Eugenio González (guitarra), Alejandro Lavanderos (flauta en sol y do), Jorge Garrido (flauta en do), Constanza García (flauta en do), Fernando Figueroa (flauta baja). [CD] Cero Records, 2019. Por Rodrigo Castellanos Reyes	160
--	-----

IN MEMORIAM

CECILIA PANTOJA LEVI (Tomé, 21 de octubre de 1943 – Santiago, 25 de julio de 2023). Por Marisol García	163
JUANA SUBERCASEAUX LARRAÍN (Purén, 14 de febrero de 1926 – Santiago de Chile, 5 de junio de 2023). Por Octavio Hasbún Rojas	166
ROBERTO LECAROS (Santiago de Chile, 11 de agosto de 1944 – Santiago de Chile, 29 de abril de 2022). Por Álvaro Menanteau Aravena	169

CRÓNICA

Christian Spencer Espinosa. Moviendo fronteras: nuevos avances y desafíos en la investigación musical en Chile.....	171
Gladys Briceño Zaldívar. III Congreso de Música Coral ALACC	174
José Álamos Gómez. Encuentro Interuniversitario de Investigación en Educación Musical en Chile: tensiones y desafíos de este campo de estudios	177
Carlos Poblete Lagos. XIV Conferencia Regional Latinoamericana y VI Panamericana de educación musical: resultados, perspectivas, desafíos	179
Creación Musical Chilena. Cuadro sinóptico de obras de compositores chilenos interpretadas durante el período abril 2023 – septiembre 2023, preparado por Julio Garrido Letelier	182
INFORMACIÓN PARA AUTORAS Y AUTORES.....	195

EDITORIAL

Revista Musical Chilena se acerca a sus 80 años de existencia con el propósito de seguir constituyendo un referente para la investigación musical en Chile, Latinoamérica y el resto del mundo, especialmente de habla hispana. Durante este período, los cambios socioculturales e institucionales a todo nivel que han experimentado tanto Chile como todo el planeta han incidido en la generación de nuevos enfoques, perspectivas, problemas y objetos de estudio musical que no existían o no se consideraban relevantes en 1945, año en que se fundó esta revista en el seno del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile (IEM).

En función de estos cambios y en su condición de revista académica de la Universidad de Chile, institución que, entre sus valores, asume el pluralismo y el desarrollo disciplinar sin restricciones en el marco de los desafíos y necesidades de nuestra sociedad chilena y latinoamericana contemporánea, es que, de manera progresiva y, al menos, de forma evidente desde la década de 1980, *RMCh* ha ampliado su espectro de interés más allá de la música docta o académica de tradición europea o de las músicas tradicionales para abrirse a otras realidades, culturas, prácticas, problemas y repertorios musicales. Del mismo modo, *RMCh*, si bien se define como una publicación musicológica, reconoce también la expansión tanto intra como interdisciplinaria que ha tenido la musicología en las últimas décadas, lo que ha implicado acoger enfoques y metodologías complementarias que permiten considerar el fenómeno musical desde otras perspectivas. Por supuesto, siempre velando por mantener el rigor científico que se exige para estudios académicos y que corresponde a una revista indexada, como es el caso de *RMCh*.

La gran mayoría de los textos que se postulan y aprueban para publicación en *RMCh* responden a este mismo contexto, de acuerdo con las inquietudes, intereses y líneas de investigación de quienes los escriben. Es el caso del presente número (240), donde podemos encontrar estudios que abarcan temas de género, música de cine, investigaciones y nuevas miradas acerca de figuras relevantes en la historia musical chilena o latinoamericana y, de acuerdo con la tradición de *RMCh*, un documento en homenaje a Elisa Avendaño Curaqueo, galardonada con el Premio Nacional de Artes Musicales 2022. A estos estudios y documentos se añaden reseñas de publicaciones, noticias y reflexiones acerca de iniciativas y eventos académicos y artísticos de alta relevancia realizados en Chile en los últimos meses, así como tres textos de homenaje en memoria de tres figuras importantes de la música chilena: Juana Subercaseaux, Roberto Lecaros y Cecilia “la Incomparable”. La diversidad de mundos musicales vinculados con cada una de estas tres figuras homenajeadas, a los que se suma aquel mundo representado por Elisa Avendaño, constituye una muestra palmaria de la ampliación de intereses que *RMCh* ha asumido en consonancia con la situación descrita en los párrafos anteriores. *RMCh* no puede mirar hacia 1945, sino, a partir de aquel impulso inicial, avanzar más bien hacia 2045, al servicio de la comunidad de investigación musical y musicológica en Chile y en Latinoamérica.

Cristián Guerra Rojas
Director
Revista Musical Chilena

*HOMENAJE A
ELISA AVENDAÑO CURAQUEO
Premio Nacional de Artes Musicales
2022*



(cultura.gob.cl)

DOCUMENTO DE HOMENAJE

*Reconocimiento a la labor musical de Elisa
Avendaño Curaqueo
Premio Nacional de Artes Musicales 2022*

*Acknowledgement to the musical work
of Elisa Avendaño Curaqueo
National Prize of Musical Arts 2022*

por

Javier Silva-Zurita
Universidad de Los Lagos, Chile
Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras (CMUS)
javier.silva@ulagos.cl

Ignacio Soto-Silva
Universidad de Los Lagos
Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras (CMUS)
ignacio.soto@ulagos.cl

Este texto tiene por propósito dar a conocer algunos aspectos culturales, musicales y biográficos relevantes para el mejor entendimiento del trabajo musical de Elisa Avendaño Curaqueo, cultora tradicional mapuche galardonada con el Premio Nacional de Artes Musicales 2022. Se mencionan los roles o funciones tradicionales que esta ha cumplido, algunas características de la música que desarrolla, así como su constante labor relacionada con la reivindicación del pueblo y cultura mapuche. Se destaca la importancia de que dicho premio haya sido otorgado a Elisa Avendaño, ya que corresponde a la quinta mujer y primera representante de un pueblo originario en obtenerlo.

Palabras clave: mapuche, música, indígena.

This text aims to provide some relevant cultural, musical and biographical information for a better understanding of the musical work of Elisa Avendaño Curaqueo, a traditional Mapuche performer that has been awarded with the National Prize of Musical Arts 2022. We mention the traditional roles or functions that she has developed, some musical features about the music she performs, as well as her constant efforts related to the vindication of the Mapuche people and culture. We emphasize the importance of awarding this prize to Elisa Avendaño, due to she is the fifth women and the first indigenous person to obtain it.

Keywords: Mapuche, music, indigenous.

Elisa del Carmen Avendaño Curaqueo¹ cultiva un estilo/género de música que forma parte de una cultura musical que ha sido escasamente difundida en los medios tradicionales. Las razones no se encuentran discutidas de manera sistemática, al menos en cuanto a lo que música en específico se refiere, sino más bien mencionadas o insinuadas por autores como Jorge Martínez (2002: 21-22), Juan Pablo González (1993:78-80) o Ernesto González (1986:4). Además de lo evidente, relacionado con el histórico sesgo negativo hacia la cultura mapuche por parte de algunos grupos de la sociedad chilena (Saiz *et al.* 2008), es muy probable que esa escasa divulgación de ciertos aspectos de la cultura musical mapuche se deba también a una agencia explícita adoptada en el pasado por comunidades y organizaciones indígenas. Durante los últimos años hemos tenido el privilegio de trabajar con diversos cultores musicales *mapuche* tales como Lorenzo Aillapán, Armando Marileo Marileo, Joel Maripil, Estela Astorga, Ponciano Rumián y la misma Elisa Avendaño. El común denominador de sus relatos apunta a que una parte significativa del pueblo mapuche optó por el hermetismo o encapsulamiento hacia el no mapuche y su sociedad, lo que fue visto en su momento como una estrategia de preservación de su cultura con el fin de evitar su desaparición. En este contexto, no es de extrañar que la música y figura de Elisa Avendaño no sea tan conocida por la comunidad musical chilena, incluso para aquellos ávidos admiradores de las prácticas culturales de este pueblo.

La *lamngen*² Elisa nació y creció en la comunidad mapuche “Manuel Chavarría”, ubicada en un sector rural de la comuna de Lautaro, a unos cincuenta kilómetros de la ciudad de Temuco. Como mujer mapuche, además de ser una *ülkantufe* o “cantora”, ha cumplido a lo largo de su vida diversos roles tradicionales, a saber: *lawentüchefe* (sanadora por medio del uso de hierbas), *püñeñelchefe* (partera), *gütamchefe* (componedora de huesos), *ngenpin* (encargada de asuntos espirituales) y *dungunmachife* (ayudante de *machi*). Sus inicios en la música se remontan a su niñez, en un contexto rural tradicional mapuche, donde escuchaba los *ül* o “cantos” interpretados por los mayores, los que luego intentaba recrear en privado con la ayuda de un trompe para “sacar” el *wünüil* o la “melodía” de estos. Con posterioridad, incursionó en la guitarra y el canto de música chilena de raíz folclórica, en particular el repertorio de Violeta Parra. Ella lo relata del siguiente modo:

Yo participaba en actividades culturales, con gente mayor con *longko* que hacían *ayekan*, yo lo veía en Lumaco gente que tocaba trompe y que sacaban muchas melodías ... así que cuando vi eso que con trompe se podían sacar [cantos], con trompe recordaba las melodías ... antes de cantar las canciones mapuche [en público], hacía grabaciones [caseras] cuando estaba en la escuela, tocando la guitarra y cantando todas las canciones de Violeta Parra ... toda la gente pensaba que [quien cantaba en mis grabaciones] era Violeta Parra (comunicación personal, 2014).

Durante la década de 1980, Elisa Avendaño interpretó, por una parte, música en castellano con “bombo y guitarra” en actividades folclóricas que eran habituales en aquella época. Por otra parte, en la intimidad de su comunidad mapuche cantaba en mapudungun con trompe y *kultrun* en actividades religiosas y no religiosas. Al ingresar a la agrupación

¹ Parte de la información comprendida en este texto deriva del trabajo de investigación realizado por Silva-Zurita (2017; 2021), que incluye entrevistas, conversaciones informales y observaciones de campo a la labor de Elisa Avendaño entre 2014 y 2017, así como recopilación de datos de fuentes bibliográficas. Otra parte ha sido obtenida recientemente por medio de conversaciones y comunicaciones telefónicas con la cultora, algunas de ellas durante la escritura de este texto, y de un documento entregado por la misma *lamngen* con ciertos datos de su trayectoria.

² Este término en mapudungun, que puede ser traducido como “hermana”, es comúnmente utilizado para referirse a una mujer mapuche.

cultural y política mapuche Ad Mapu, la *lamngen* comenzó a direccionar de manera explícita su práctica artística hacia los objetivos de esta colectividad, los que pueden ser resumidos en la reivindicación del pueblo y cultura mapuche. Alrededor de 1985, y como miembro de la rama de teatro de dicha organización, participó de los orígenes del *we tripantü* contemporáneo, celebración que conmemora el inicio del año mapuche y que en la actualidad es la actividad mapuche con mayor participación y cobertura (Silva-Zurita 2021). La apertura y masificación que significó la emergencia del *we tripantü* contemporáneo dio cuenta de un giro paradigmático en el Ad Mapu, situación que probablemente se repitió en otras organizaciones *mapuche*. No sabemos a ciencia cierta el alcance de Elisa Avendaño en ese cambio de ideas dentro del Ad Mapu, pero sí tenemos claro que fue una testigo y participante privilegiada de aquel proceso acotado de apertura de la cultura mapuche, lo que de cierta forma la encaminó a que se convirtiera en una de las pocas cultoras musicales tradicionales que transitan entre las comunidades rurales, las agrupaciones urbanas y los escenarios musicales.

Elisa Avendaño relata que el Ad Mapu organizaba talleres culturales acerca de música, lengua y religiosidad mapuche, entre otros temas, los que eran dirigidos exclusivamente a personas de ascendencia mapuche. Las razones de dicha exclusividad apuntaban al modo histórico de proceder, ya que se argumentaba que otras organizaciones *mapuche* y el mundo tradicional, por lo general, siempre lo habían hecho de tal forma. Además, dicho hermetismo se justificaba a base de los antecedentes históricos de injusticias hacia el pueblo mapuche, por lo que la desconfianza hacia la sociedad y organizaciones no *mapuche* eran latentes, situación que cambió en los años venideros. La *lamngen* señala que los miembros del Ad Mapu se dieron cuenta que existía un grupo importante de personas no *mapuche* que genuinamente admiraban y se interesaban por la cultura, que no lo hacían solo con un fin extractivista o para menoscarbarles. Así, se consideró que incluyendo a personas no mapuche en sus actividades culturales se podría llegar a una audiencia más amplia, lo cual permitiría posicionar y lograr de mejor forma las demandas de la organización relacionadas a la reivindicación del mapuche y su cultura. Salvo situaciones particulares, fue en ese momento que la música tradicional mapuche empezó a salir de las colectividades rurales, a transitar hacia los escenarios y los medios de comunicación tradicionales. Aquí es donde el rol de Elisa Avendaño fue y sigue siendo clave.

Aunque este no es el espacio para discutir categorizaciones acerca de la música mapuche –cuestionables pero útiles en muchos casos–, es necesario realizar ciertos alcances para entender la música que cultiva la galardonada. La música tradicional mapuche corresponde a varias prácticas que se caracterizan por ser cantadas en mapudungun o en alguna variación lingüística de este, y en algunos casos con pasajes o secciones en castellano como complemento; ejecutadas con instrumentos *mapuche* como el *kultrun*, trompe, *trutruka* y *ñolkin*, entre otros; y poseer elementos musicales característicos, tales como un material tonal definido, ciertos patrones rítmicos base y el uso de recursos estilísticos como glissandos, acciaccaturas y *vibrato* marcado (Silva-Zurita 2017: 118-137). Dentro de la música tradicional mapuche se encuentra la música con función religiosa y ritual, y otra con carácter de entretenimiento denominada *ayekan*. Es importante mencionar que existen otras tradiciones musicales mapuche relacionadas con las identidades territoriales, como la música *williche* (Soto-Silva *et al.* 2022; Rumian y Rumian 2020), que no necesariamente se condicen con las características antes mencionadas, ya que estas sintetizan las prácticas de cultores de La Araucanía.

La música que tanto Elisa Avendaño como otros cultores tradicionales han registrado en discos y videos, así como la interpretada en escenarios, actividades culturales y académicas corresponden a música de *ayekan*. Para la *lamngen* Elisa, la música de *ayekan* es entretenimiento, romanceo, picardía y también reflexión social. Asimismo, agrega que muchas veces la

música mapuche ha sido señalada como monótona, pero en general dichas calificaciones se han realizado teniendo como referencia a prácticas rituales que no son primariamente expresiones musicales—como una oración o rogativa—, reproducciones de dichos rituales en contextos presentacionales, o música ejecutada por quienes siendo *mapuche* no son *ülkantufe* o *ayekafe*, es decir, por personas que no están dedicadas a cantar o tocar instrumentos. Aparte del objetivo político de la labor de la Premio Nacional, está el propósito estético de mostrar la belleza de la música mapuche y la particular forma que tiene de vincularse con la naturaleza y espiritualidad, situación que se repite en otros cultores *mapuche* (Soto-Silva *et al.* 2021).

A lo largo de su carrera, Elisa Avendaño ha publicado los libros *Aukinkoi Ñi Vlkantun* en 2010 acerca de música tradicional mapuche, y *Mapuche Zomo Ñi Ad Newen* en 2014 que aborda las características de la vestimenta tradicional de la mujer mapuche. En cuanto a lo musical y junto con su grupo Mapuche Ñi Kimvun, ha publicado tres discos autogestionados: *Kalfuray Ñi Lawen* en 2001, *Wenuntutu Aiñ Tawi Mapuche Kimvun* en 2005, y *Willipag* en 2007. En 2008 y como reconocimiento a su labor artística y rol de mujer indígena, recibió el Premio Nacional Santos Chávez. Las actividades culturales a nivel nacional en las que ha participado son muchas, lo que hace difícil presentar un catastro o resumen de estas. En relación con el mundo mapuche, participa dirigiendo o apoyando actividades religiosas, como celebraciones de *we tripantü* a lo largo de todo el país durante junio, así como celebraciones de *nguillatun* durante los meses de noviembre y diciembre. En el contexto no mapuche, ha participado como expositora en seminarios y congresos culturales, como consultora en comisiones y grupos de trabajo relacionados con la educación intercultural, políticas para los pueblos originarios y respecto de la mujer indígena, entre otros. Durante 2023 podemos destacar su participación en la obra *Love to Death* dirigida por Lemi Ponifacio dentro del marco del festival Santiago a Mil. Sus actividades a nivel internacional también son numerosas. Podemos encontrar giras culturales a Brasil, Argentina, México, Estados Unidos y varios países de Europa. Como ejemplo, durante abril realizó una gira por Estados Unidos que la llevó a presentarse en escenarios de Los Ángeles y Mineápolis.

La cultura tradicional mapuche posee especialistas, expertos o personas dedicadas a funciones específicas, las que requieren del manejo de un conocimiento profundo que proviene de la oralidad y que se afianza en el hacer. Los *ülkantufe* y *ayekafe* corresponden a los especialistas musicales de esta tradición. En la actualidad no son numerosos a lo largo de las comunidades del país y son muy pocos los que han cruzado al mundo que está fuera de la *ruka* y el *newe*, quizás no más de siete en La Araucanía en los últimos treinta años. Elisa Avendaño es una de las *ülkantufe* y *ayekafe* que, creciendo en la ruralidad, ha desarrollado una carrera prolífica en contextos que van más allá de los tradicionales. El aporte de Elisa Avendaño al conocimiento actual concerniente a la música mapuche es invaluable, su apertura—más allá de las aprehensiones históricas señaladas previamente— ha permitido difundir la música tradicional de su pueblo en Chile y el mundo.

El reconocimiento de Elisa Avendaño como Premio Nacional de Artes Musicales es un hito de puesta en valor para las prácticas musicales y la cultura en general de las primeras naciones. Es la primera representante de un pueblo originario en obtenerlo, así como también la quinta mujer premiada. Esperamos que esta acción permita también favorecer la difusión de los saberes tradicionales en las distintas esferas del conocimiento desde la educación formal hasta la academia. Por el momento, esperamos que la labor de la Premio Nacional siga suscitando el interés de los investigadores nacionales e internacionales para contribuir en su propósito de vida: difundir las prácticas musicales *mapuche* desde su complejidad y sentido cultural.

BIBLIOGRAFÍA

AVENDAÑO, ELISA

2014 *Mapuche Zomo Ñi Ad Newen*. Temuco: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

AVENDAÑO, ELISA, ROSAMEL MILLAMÁN, CLAUDIO MELILLÁN Y GUIDO BREVIS

2010 *Aukinkoi Ñi Vlkantun*. Temuco: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

GONZÁLEZ, ERNESTO

1986 "Vigencias de instrumentos musicales mapuches". *Revista Musical Chilena*, XL/166, pp. 4-52.

GONZÁLEZ, JUAN PABLO

1993 "Estilo y función social de la música chilena de raíz mapuche". *Revista Musical Chilena*, XL/179, pp. 78-113.

MARTÍNEZ, JORGE

2002 "La música indígena y la identidad: los espacios musicales de las comunidades de mapuche urbanos". *Revista Musical Chilena*, LVI/198, pp. 21-44.

RUMIÁN, IRIS Y PONCIANO RUMIÁN

2020 *Wechemapu: autobiografía de un imaginario*. Osorno: Editorial Universidad de Los Lagos.

SAIZ, JOSÉ LUIS, MARÍA EUGENIA RAPIMÁN Y ANTONIO MLADINIC

2008 "Estereotipos sobre los mapuches: su reciente evolución". *Psyke (Santiago)*, 17, pp. 27-40. DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22282008000200003>

SILVA-ZURITA, JAVIER

2017 "An Ethnomusicological Study about the Main Musical Traits and Concepts of Traditional Mapuche Music" [Tesis de doctorado]. Monash University, Australia.

2021 "Musical Practices and the Invention of a Tradition: The Case of the We Tripantü, the Celebration of the Mapuche New Year". *Opus*, XXVII/3, pp. 1-17. DOI: <http://dx.doi.org/10.20504/opus2021c2703>

SOTO-SILVA, IGNACIO; MYRIAM NÚÑEZ-PERTUCÉ Y FRANCO MILLÁN-RUTE

2022 "Un acercamiento a la música mapuche willeche a través de crónicas y estudios académicos". *Diálogo Andino*, 69, pp. 252-265. DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/S0719-26812022000300252>

SOTO-SILVA, IGNACIO; FRANCO MILLÁN-RUTE, JAVIER SILVA-ZURITA, JAVIER Y MYRIAM NÚÑEZ-PERTUCÉ

2021 "La Mimesis Musical en la construcción de un discurso de identidad mapuche en la música popular del sur de Chile: una aproximación preliminar a partir de tres casos en la Región de Los Lagos". *Panambí. Revista De Investigaciones Artísticas*, 12, pp. 79-91. DOI: <https://doi.org/10.22370/panambi.2021.12.2486>

ESTUDIOS

Aproximaciones etnográficas a los ensamblajes musicales de las trabajadoras de la música en Chile: el caso de TRAMUS

Ethnographic approaches to musical networks of female music workers in Chile: the TRAMUS case

por

Alma Calderón-López
Universitat de Barcelona, Barcelona, España
alma.caldelo@gmail.com

Anna Villarroja
Departamento de Economía, Universitat de Barcelona, Barcelona, España
annavillarroya@ub.edu

Este artículo tiene como objetivo analizar en qué medida el contexto postestallido social y la pandemia en Chile han reconfigurado los ensamblajes sociotécnicos entre género, música y tecnología. A partir de una etnografía digital se ha indagado en cómo las tecnologías de información digitales han impactado en las prácticas musicales y organizativas de las trabajadoras de la música. En concreto, se ha hecho seguimiento y registro sistematizado de las actividades realizadas, durante los años 2020 y 2021, por la Red Chilena de Trabajadoras de la Música - Mujeres y Disidencias (TRAMUS) en diversas plataformas digitales y se han realizado 21 entrevistas semiestructuradas a integrantes de la red. El análisis ha puesto de relieve cómo el despliegue tecnológico relacionado con los entornos digitales ha favorecido la emergencia de prácticas colaborativas y de apoyo mutuo entre las trabajadoras de la música. Estos vínculos han permitido la construcción de todo un imaginario colectivo de carácter feminista tendente a un activismo tecnológico digital que busca incidir en la política social, para erradicar las brechas de género, todavía existentes, en el sector de la música.

Palabras clave: ensamblajes sociotécnicos, etnografía digital, género, música, tecnologías de información digitales, TRAMUS.

This article analyses the extent to which the Chilean protests that began in 2019 and the COVID-19 pandemic have reconfigured the socio-technical networks connecting gender, music and technology. Based on digital ethnography, this study explores how digital information technologies have impacted the musical and organizational practices of female music workers. Specifically, the research involved monitoring and systematically recording the activities of the Chilean Network of Women Music Workers - Women and Dissidence (TRAMUS) on various digital platforms in 2020 and 2021, as well as 21 semi-structured interviews with members of the network. The analysis highlights how the deployment of technologies related to digital environments has facilitated the development of collaborative practices and mutual support among female music workers. These connections have allowed the construction of a collective feminist imaginary oriented towards a technological activism that seeks to influence social policy in order to eradicate the gender gaps that still exist in the music sector.

Keywords: digital ethnography, gender, music, socio-technical networks, digital information technologies, TRAMUS.

Revista Musical Chilena, Año LXXVII, julio-diciembre, 2023, N° 240, pp. 14-40
Fecha de recepción: 2-11-2022. Fecha de aceptación: 30-3-2023.

1. INTRODUCCIÓN

El presente artículo tiene el objetivo de indagar acerca de las prácticas musicales –entendidas como un “lugar” o un “espacio” para el trabajo social y cultural en el que se construyen identidades, se producen significados y se mantienen relaciones sociales (DeNora 1986)– que emergieron entre el 2019 y 2021 en Chile, específicamente en el periodo transcurrido entre el “estallido social” y la crisis sanitaria del COVID-19. Ambos acontecimientos influyeron en las formas de hacer y producir música y propiciaron la configuración de nuevas prácticas colaborativas y de apoyo mutuo, que se han desarrollado por medio de la habilitación de singulares infraestructuras digitales. En el presente trabajo analizamos la experiencia organizativa de las trabajadoras de la música en Chile –organizadas en la Red Chilena de Trabajadoras de la Música-Mujeres y Disidencias (TRAMUS)–, desde la perspectiva de género y de los estudios en Ciencia, Tecnología y Sociedad. Damos cuenta de cómo este colectivo de mujeres y disidencias se ha apropiado de entornos digitales, desarrollando complejos y originales ensamblajes sociotécnicos que permiten rastrear asociaciones heterogéneas que incluyen elementos humanos y no humanos (Latour 2008), siendo esta un área de estudio poco explorada y teorizada desde los estudios de género¹.

En este marco, la pregunta que ha guiado la investigación es la siguiente: ¿En qué medida el contexto postestallido social y la pandemia en Chile han reconfigurado los ensamblajes sociotécnicos entre género, música y tecnología digital? Para responder a esta pregunta, la investigación parte de la primicia de que el estallido social y la pandemia han abierto un contexto histórico que incide, en cierta medida, en el cambio cultural por medio del despliegue de formatos tecnológicos digitales y de acción colectiva singulares, en los que las mujeres y disidencias emergen como sujetos políticos en el actual contexto chileno. Entre lo que fue el inicio del estallido social y posterior pandemia se comenzó a configurar un proceso que ha dado lugar a complejas infraestructuras digitales transmedia, que soportan formatos de acción feminista, de colaboración, apoyo mutuo y producción musical: un conjunto de prácticas que, en nuestra opinión, tensionan y deconstruyen las relaciones tradicionales entre género, música y tecnologías de información digitales. Son tipos de relaciones sociotécnicas en las que tradicionalmente las mujeres han ocupado un lugar secundario y poco visibilizado, y cuyo estudio puede contribuir a un mayor conocimiento teórico acerca del papel de las mujeres en los procesos de transformación social contemporáneos.

Para poder responder a esta pregunta, el artículo se estructura en cuatro apartados. En un primer apartado presentamos el estado del arte, seguido de la metodología utilizada. A continuación, recogemos los principales resultados del análisis en torno a las narrativas que constituyen una realidad concreta y dan sentido de pertenencia a la red de las trabajadoras de la música. Es aquí donde presentamos, por un lado, varias experiencias situadas en torno a la generación de prácticas colaborativas y de apoyo mutuo, articuladoras de acciones dentro del gremio musical, desde una mirada feminista y de género. Por otro lado, cómo estas narrativas emergen dentro de los procesos de ensamblajes sociotécnicos y, bajo la perspectiva de la teoría del Actor-red, damos cuenta de los ensamblajes que emergieron durante el estallido social y la pandemia. Por último, profundizamos en el sentido de

¹ Los resultados de este artículo forman parte de la tesis doctoral inscrita en el Programa de Doctorado Interuniversitario en Estudios de Género: Culturas, Sociedades y Políticas de la Universitat de Barcelona y ha sido posible gracias a los apoyos destinados a la realización de postgrados de estudios feministas y de género 2022 del Instituto de las Mujeres, Ministerio de Igualdad (referencia: 5/2POS/22).

pertenencia a la red, haciendo hincapié en los retos y perspectivas. En un cuarto apartado, presentamos las conclusiones del trabajo en torno a las tensiones que se producen en la intersección entre género, música y tecnología digital, así como las agencias que pueden surgir a partir de estas experiencias situadas (Haraway 1995) en el cambiante e incierto contexto social chileno.

1.1. Antecedentes en el sector musical en Chile 2019-2021

El papel de los sectores cultural y creativo en la sociedad ha sido objeto de numerosos estudios que han profundizado ampliamente en su impacto y relevancia. En los últimos años, una gran parte de estos estudios se han centrado en las difíciles condiciones laborales y de vida de los artistas y profesionales de la cultura (Ateca y Villarroya 2023). Producto de formas de trabajo atípicas que se desarrollan por cuenta propia, con contratos irregulares, largas jornadas laborales y remuneración reducida o inexistente (Murciano Martínez y González Saavedra 2018; Whyatt 2022; Ateca y Villarroya 2023), el trabajo cultural es, en muchos casos, sinónimo de precarización. En el ámbito concreto de la música, por ejemplo, Bartz (2020) destaca la tensión que experimentan los músicos de orquesta al intentar equilibrar su identidad profesional como intérpretes de música clásica y la necesidad de adaptarse a las cambiantes demandas del mercado laboral, que exige mayor flexibilidad dentro de la industria musical. Por su parte, Buck (2021) destaca el trabajo del conocido “trovador del trabajo”, Joe Glazer, dando cuenta de cómo este luchó por mejoras en las condiciones laborales del gremio y, en concreto, por el acceso a las pensiones para trabajadores de la música. En una línea similar, Karmy y Urqueta (2021) retoman la figura del abogado y músico chileno Pablo Garrido que trabajó arduamente en la defensa de los derechos laborales de los músicos durante la década de 1930. El trabajo de Garrido resultó fundamental en la mejora de las condiciones de trabajo y salarios de los músicos, al luchar contra la explotación por parte de los empresarios y favorecer la creación de sindicatos que protegieran sus derechos laborales, lucha que continúa hoy.

Al marco anterior, es pertinente añadir los graves efectos que la crisis sanitaria y económica generada por el COVID-19 ha tenido en el sector (Unesco 2022) y, muy especialmente, en las condiciones laborales y de vida de trabajadores creativos. De hecho, la crisis sanitaria puso en evidencia la falta de protección social y económica de muchos artistas y trabajadores del sector creativo en todo el mundo, lo que llevó a un llamado a la acción para mejorar sus condiciones laborales y garantizar su bienestar en el futuro. Paralelamente, la crisis sanitaria favoreció la puesta en marcha de innovaciones tecnológicas y cambios en la forma en que se crean, producen, distribuyen y consumen las obras artísticas, a la par de plantear nuevos desafíos para el sector creativo y artístico en su conjunto. En Chile, durante el período comprendido entre 2019 y 2021, el sector de la música se vio afectado por varios factores, entre ellos, la implementación de medidas represivas, como el toque de queda, en varias ciudades del país. Muchos conciertos y eventos que se llevaban a cabo en horarios nocturnos tuvieron que ser cancelados o reprogramados para adaptarse a las nuevas restricciones, reduciendo significativamente las opciones laborales y afectando a los ingresos del sector musical chileno.

Según las estimaciones de Karmy y Urqueta (2021), la venta de boletos de espectáculos de música en vivo disminuyó 23% entre 2018 y 2019 debido a la crisis social y 77% durante 2020, como consecuencia de la pandemia. A lo anterior se debe añadir la elevada informalidad del sector, que afectaba al 89% de sus trabajadores y que limitó gravemente su acceso a beneficios sociales. Esta situación propició una corriente de estudios promovidos, en gran parte, por observatorios y organizaciones independientes. Así, por ejemplo, el *Catastro de estado de situación: Agentes, Centros y Organizaciones Culturales* realizado por el Observatorio

Cultural (2020), a partir de una encuesta lanzada en marzo de ese mismo año, mostraba una disminución de la actividad presencial del 36%, consecuencia de la cancelación de actividades programadas; de las cuales, el 15% (3.797) correspondió al sector de la música². Asimismo, en 2020, el Observatorio Digital de la Música Chilena (2020) lanzó una encuesta dirigida a 1.550 músicos, 430 profesionales ligados al campo de la música y 54 representantes de empresas y organizaciones del sector destinada a estimar el impacto de la crisis del estallido social y el COVID-19 en la industria musical chilena³. Los resultados ponen de relieve que el promedio de servicios y eventos cancelados a raíz del estallido social fue del 8,2%⁴, y descendió al 6,5%⁵ durante la crisis sanitaria. Ello obedece a que el estallido social se produjo en octubre, la primavera (de 2019), temporada en la que usualmente la oferta y demanda cultural es alta, mientras que la alerta sanitaria se decretó en marzo (2020), al final del verano, momento en el que la actividad cultural es menor⁶.

Ante la falta de un marco jurídico que reconociera las especificidades del sector cultural, en general, y de la música, en particular, las ayudas implementadas en el período para paliar los efectos de la crisis sanitaria⁷ tuvieron un impacto muy reducido en el sector. De ahí que artistas y profesionales de la música iniciaran un proceso de innovación y búsqueda de estrategias que les permitieran continuar generando ingresos sin abandonar sus prácticas profesionales. Las tecnologías de información digitales disponibles se convirtieron en un elemento clave para la monetización de las actividades profesionales. De ello da cuenta el informe elaborado por Dañoibeitía *et al.* (2021) y promovido por el Observatorio Digital de Música y Tecnología, en colaboración con la empresa MUSTACH⁸, acerca de la actividad económica empresarial registrada durante el 2020. En él se muestra cómo la actividad relacionada con el mundo *streaming* se mantuvo en 62% y se redujo en 38% la relacionada con la “agenda/promoción de conciertos”. Dicho estudio analiza también el estado del sector de la música a lo largo del 2020, considerando los ámbitos de la creación, la producción y la gestión musical. Con una perspectiva de género, la Red de Organizaciones en

² Departamento de Estudios, Subsecretaría de las Culturas y las Artes, a partir de los datos obtenidos del Catastro del estado de agentes culturales y artísticos/COVID-19.

³ De esta muestra, el 18% eran de sexo femenino, el 81% masculino y el 1% prefirió no contestar. No se consideraron, por tanto, otros sexos, no binario o trans. A nivel de residencia nacional, el 70% habitaba en la Región Metropolitana y el 10% en Valparaíso. El resto oscilaba entre el 1 y 4%.

⁴ Respecto del dinero que dejaron de percibir músicos producto de cancelaciones relacionadas al estallido social, la mayor cantidad de las personas encuestadas (47%) declaró haber perdido menos de \$ 400.000 pesos chilenos (en código iso CLP). El 32% declaró haber dejado de percibir entre \$ 400.000 y \$ 1,5 millones; 17% entre \$ 1,5 millones y \$ 6 millones, y 4% \$ 6 millones o más.

⁵ Las pérdidas económicas, producto de cancelaciones relacionadas con la enfermedad por coronavirus, se cifraron en el 50% de los casos entre \$ 0 y \$ 400.000. El 35% declaró haber dejado de percibir entre \$ 400.001 y \$ 1,5 millones, 13% entre \$ 1,5 y \$ 6 millones, y 3% \$ 6 millones o más.

⁶ La OMS decretó la alerta sanitaria el 11 de marzo, y en Chile el Ministerio de Salud (Minsal) anunció la entrada en vigor el 18 de marzo. <https://www.minsal.cl/covid-19-gobierno-anuncia-fin-del-estado-de-excepcion/> [acceso: 19 de mayo de 2023].

⁷ En Chile se implementaron diversas ayudas en el marco de la pandemia, como por ejemplo: 1) el Ingreso Familiar de Emergencia, 2) el bono COVID-19 destinado a trabajadoras y trabajadores informales, independientes y microempresarios que vieron afectados sus ingresos, 3) el subsidio para el empleo dirigido a incentivar la contratación de trabajadores y empresas afectadas por la pandemia, 4) el préstamo solidario del Estado destinado a trabajadores y empresarios o 5) el Fondo Solidario de Crédito Universitario, destinado a estudiantes. Sin embargo, para trabajadores de la música estas medidas fueron subordinadas a varios requerimientos que complicaron el acceso efectivo a los beneficios.

⁸ Gremio de empresas de tecnologías para la industria musical.

la Música: Mujeres y Disidencias Asociadas (ROMMDA)⁹ impulsó, en el mismo año, una encuesta dirigida a las trabajadoras de la música con el objetivo de visibilizar las brechas de género en el sector, ocasionadas durante el estallido social y la pandemia. Dicho estudio evidencia una disminución significativa de la actividad laboral entre las fechas del postestallido social y la pandemia. En concreto, se pone de relieve cómo el 59% de las mujeres se encontraba percibiendo entre uno y dos sueldos mínimos (menos de 641.000 CLP), situación que, en ocasiones, les obligó a asumir dos o tres fuentes de empleo más para llegar a fin de mes. La novedad de este estudio estriba en la incorporación de indicadores sensibles al género que han permitido conocer mejor las diferencias en los roles sociales, las necesidades, las condiciones, los valores y las aspiraciones de las mujeres (Villarroya Planas 2017: 3) e ilustran con mayor detalle las brechas salariales ocasionadas por la baja actividad económica del gremio durante 2019 y 2020. Asimismo, este estudio incorpora por primera vez la perspectiva LGBTIQ+ (siglas que hacen referencia al colectivo de lesbianas, gays, trans, bisexuales, intragénero, *queer*, asexuales y más) en aspectos tales como: la corresponsabilidad familiar, las condiciones laborales, los puestos o cargos directivos, así como las dificultades encontradas en los lugares de trabajo, obstáculos y oportunidades dentro de la industria musical chilena.

También el estudio de Dañoibeitía *et al.* (2021) acerca de la industria musical chilena identifica algunas malas prácticas en el sector de la música grabada que dan cuenta de la falta de incorporación de la perspectiva de género en el desarrollo profesional de mujeres y disidencias. En concreto, Dañoibeitía *et al.* (2021) indican cómo el 50% de estas malas prácticas están asociadas a la desigualdad de oportunidades e invisibilidad, el 47,2% al acoso sexual y desigualdad de reconocimiento, el 44,4% al *manterrupting*, el 41,7% al *mansplaining*, el 36,1% al acoso moral y el 33,3% al *gaslighting*.

Es importante también señalar que con anterioridad a la crisis, el Observatorio de Políticas Culturales (Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio 2020) ya había vislumbrando algunas de las barreras y brechas de género que se producían en el sector artístico musical chileno, y resaltó las desigualdades de género en las trayectorias profesionales relacionadas con los estereotipos de género, la falta de reconocimiento y las dificultades de conciliación de la vida profesional con la familiar.

Los estudios arriba mencionados pre y durante la pandemia dibujan, pues, un escenario de precariedad del sector, pero, al mismo tiempo, de innovación y cambio a partir del que se estructuran nuestras observaciones etnográficas.

1.2. Género y música en los entornos digitales

Aunque el escenario de precariedad de las condiciones laborales del sector afectó con mayor intensidad a las trabajadoras de la música, denominación que emplearemos para referirnos a un colectivo que ejerce actividades remuneradas dentro de la cadena productiva que integra el sector musical¹⁰, el aislamiento social también abrió la posibilidad de crear comunidades por medio de prácticas colaborativas y de apoyo mutuo. Estas prácticas de solidaridad, colaboración y ayuda mutua que emergieron en las redes de trabajadores de la música, conectan con lo que Kropotkin promulgaba como una alternativa estratégica y

⁹ Red de Organizaciones en la Música: Mujeres y Disidencias Asociadas (ROMMDA) agrupa a organizaciones como la Red Chilena de Trabajadoras de la Música - Mujeres y Disidencias (TRAMUS), Udara, Satélite Lat, Stage Ninja, o Mujeres en la Música.

¹⁰ Compositoras, instrumentistas, cantantes, sonidistas, luministas, managers, periodistas musicales, productoras, etcétera.

de sobrevivencia para hacer frente al darwinismo social (Karmy y Urqueta 2021: 98). Ya en 1863, Proudhon había sostenido que la ayuda mutua era un principio natural de la sociedad que se expresaba en la forma de cooperación voluntaria entre individuos para alcanzar objetivos comunes (López y Cortés 1978), mientras que para Bakunin (1867) la ayuda mutua era una forma de resistencia contra la opresión y la explotación, un medio para que los trabajadores se unieran como colectividad frente a la dominación de las élites económicas y políticas. En nuestro caso, la ayuda mutua se desarrolló a partir de la interacción sostenida en entornos virtuales que, al mismo tiempo, permitieron visibilizar las barreras históricas de género existentes hasta hoy en el sector musical (Ramos 2010). Uno de los primeros foros *online* fue el *Simposio internacional de Mujeres y Músicas de la Universidad de Costa Rica (UCR)* que, desde 2018, organiza encuentros entre profesionales y académicas especialistas de la música, por medio de plataformas como Facebook Live¹¹. A lo largo del 2020, se sumaron otras iniciativas como el *Seminario Virtual Permanente de Género y Música de la UNAM, MIM LATAM*¹², y la *Red de Compositoras Latinoamericanas RedCLA*¹³, orientadas a denunciar la discriminación sistémica del sector (López López 2019) y visibilizar el papel de las mujeres en la música. Fue en este contexto en el que comenzaron a emerger comunidades virtuales de encuentro entre artistas y profesionales procedentes de distintos territorios, con el objetivo de intercambiar experiencias que permitieran visibilizar esta problemática.

Desde entonces, los formatos *streaming* y *webinar* se han presentado como un medio alternativo de proximidad entre artistas mujeres y disidencias (como se han comenzado a autodenominar), quienes además han impulsado nuevos proyectos y contenidos formativos dirigidos a la comunidad musical y han consolidado un posicionamiento político de la paridad en el sector. Por ejemplo, *software* de servicios de videoconferencia como Zoom y Google Meet se consolidaron en este periodo como herramientas de coordinación y trabajo colaborativo en formato virtual llegando a impactar en la creación y fortalecimiento de las redes en el ámbito digital. Desde entonces, estos entornos virtuales han funcionado como espacios de encuentro destinados a la dinamización de iniciativas, intercambio de ideas o coordinación de acciones colectivas que, más allá de las prácticas musicales, “hace(n) necesario replantearse la naturaleza de los sistemas sociotécnicos como una continuidad de la experiencia encarnada y situada en los afectos, los cuerpos y los territorios” (Cortés Lagunas *et al.* 2020: 5).

Asimismo, estas plataformas han sido la infraestructura tecnológica digital que ha permitido la agencia del tejido asociativo y la generación de acciones coordinadas frente a los desequilibrios de género que se dan en el sector de la música, además de generar capacidades de respuesta frente a la situación política del país tras el estallido social y la crisis económica que dejó la emergencia sanitaria en Chile. En el país, este proceso ha sido liderado por la Red Chilena de Trabajadoras de la Música - Mujeres y Disidencias (TRAMUS), que viene articulándose como colectivo desde el 2019, con el objetivo de denunciar el sexismo y la falta de oportunidades en el sector, siendo este tipo de tecnologías digitales un componente clave que ha incidido en la práctica profesional y en la acción colectiva. Durante 2020 y 2021, TRAMUS mantuvo una intensa actividad digital mediante el uso de

¹¹ El *software* Streaming fue incorporado por Facebook en 2016.

¹² Primer Encuentro Latinoamericano de Mujeres en la Industria Musical, celebrado del 15 de julio al 7 de agosto de 2021. Para más detalles, véase: <https://www.mimlatam.atrapandosuenos.com/#!/primeramim> [acceso: 29 de septiembre de 2021].

¹³ Forma parte de la colectiva Resonancia Femenina. Para más detalles, véase: <https://www.resonanciafemenina.com/> [acceso: 10 de marzo de 2021].

aplicaciones y plataformas¹⁴ que facilitaron la organización de la vida cotidiana, así como el establecimiento de estrategias eficaces frente a las dificultades económicas existentes en el período de emergencia sanitaria. Entre las actividades de apoyo al sector llevadas a cabo por TRAMUS destacan la realización de talleres, cursos de formación y conciertos virtuales destinados a la recaudación de fondos para la compra de cajas de alimentos destinadas a las integrantes de la red en situación de vulnerabilidad. Además, la red generó espacios de contención por medio de comisiones como la de “Amor” o “Mom-TRAMUS” pensadas para familias monoparentales/maternas o familias disidentes.

2. REVISIÓN DE LA LITERATURA

Son recientes los estudios que abordan la intersección entre género, música y tecnologías. En este sentido, problematizar las prácticas musicales dentro de este marco requiere, en primer lugar, referenciar los trabajos de McClary (1991), pionera en introducir la perspectiva de género en el análisis de las prácticas musicales que, en su opinión, quedaban supeditadas al dominio hegemónico masculino. Hecho en el que Citron (1994) coincide al afirmar que es necesario introducir una investigación feminista que permita reivindicar esa “historia compensatoria” que se debe a tantas compositoras e intérpretes y cuyas aportaciones han sido invisibilizadas en la música. Asimismo, Green (2001), Adkins Chiti (2006) y Ramos (2010; 2013) han abordado desde diferentes disciplinas las desigualdades de género existentes en este sector y han analizado, desde la historia, la antropología y la sociología, respectivamente, cómo ha tenido lugar esa discriminación sistémica (López López 2019) que, hasta hoy, ha afectado negativamente en el acceso profesional de las mujeres en el ámbito musical.

Cada vez son más frecuentes los estudios que tratan de evidenciar los desequilibrios que se producen en el sector musical. A nivel global, es importante destacar el informe de la European Expert Network on Culture and Audiovisual (EENCA), publicado en 2019, en el que se recopilan datos de diversos estudios previos que establecen un claro marco de desequilibrio en el sector musical a nivel global. En el caso de España, se han de mencionar estudios como el de Clásicas y Modernas (2019) que han dado visibilidad a la infrarrepresentación de las mujeres en las orquestas españolas, a la par que han emergido estudios exploratorios interesados en evidenciar los obstáculos a los que deben hacer frente las mujeres a la hora de desarrollar una carrera profesional (Cruz 2019; Marinas 2019). Más recientemente, en un estudio promovido por Mujeres en la Industria de la Música (2022) se estima una brecha salarial de género que se mantiene por encima del 20% y en el que se ponen en evidencia grandes diferencias en los roles desempeñados y en la temporalidad de la contratación entre hombres y mujeres.

Este interés en evidenciar los desequilibrios de género en el sector se ha extendido también a otras latitudes geográficas, como Argentina, en donde el reclamo popular derivó en la ley de cupo en festivales (Liska 2021), o Chile, con estudios que profundizan en las barreras y brechas de género en el sector musical (Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio 2020), en especial en las tareas técnicas (Pinochet Cobos y Valdovinos 2021), y en la invisibilidad femenina que rodea el sector musical (Pinochet Cobos, Novoa y Basáez 2021).

¹⁴ Según el mismo estudio realizado por las trabajadoras de la música (ROMMDA 2020), el 66% (331) de las personas que respondieron la encuesta utiliza Instagram como primera opción para la promoción de sus eventos y el 18% (91) de las personas utilizan Facebook.

Es relevante también referenciar aquellos estudios que incorporan el componente tecnológico en los estudios de género en la musicología, y que nos han de permitir adecuar el análisis a las circunstancias actuales. Aunque diversas autoras coinciden en afirmar que las prácticas musicales continúan notoriamente marcadas por los estereotipos de género, sobre todo en los espacios de sociabilidad musical (Alonso 2001), también es cierto que falta profundizar en el rol de la tecnología en estos contextos, ya que, como señala Wajcman (1991), los avances de las tecnologías de la información están cambiando radicalmente la relación mujer y máquina. De ahí la necesidad de una revisión desde esta perspectiva que permita indagar en los desafíos que comportan los estudios de género y tecnología. Recientemente, en su estudio “Políticas de género en la industria musical”, Strong y Raine (2018) dan cuenta de cómo se reproducen prácticas musicales excluyentes dentro de la industria musical por medio de un discurso hegemónico masculino dominante, en el que se manifiesta la incapacidad de las mujeres a la hora de ejecutar un instrumento o manejar equipo tecnológico. Asimismo, ponen de relieve la infrarrepresentación de las mujeres en la programación radiofónica que acaba afectando económicamente en las listas de reproducción de plataformas como Spotify (Strong y Raine 2018: 3).

En la misma línea, Reddington (2018) profundiza en la infravaloración de las mujeres, señalando cómo estas son sometidas a “ventriloquismo”, consistente en utilizar la voz mediadora de las intérpretes “para encajar el refinamiento de la voz que es producida, y donde los agentes (masculinos) cobran su propia agencia por medio de las propias voces femeninas” (Reddington 2018: 61). Por su parte, Born y Devine (2015) en su estudio “Music technology, gender, and class: Digitization, educational and social change in Britain” ofrecen una perspectiva situada del aprendizaje de las tecnologías digitales en el ámbito educativo y musical. Para las autoras, los sesgos de género se hallan presentes ya a muy temprana edad en la formación de carreras profesionales. Lo que puede derivar en un *techo de cristal* para su futura incorporación en este campo, teniendo en cuenta que la dependencia de la música hacia las tecnologías de información digitales es cada vez mayor. Según las autoras:

La intensificación de los usos de los “medios de producción musical” digitales, el consumo y la circulación (especialmente a partir de mediados de la década de 1990 con el crecimiento del acceso a Internet) se vio acompañada de cambios en la naturaleza tanto de la experiencia musical como de las alfabetizaciones musicales (Born y Devine 2015: 139).

Todo esto alerta acerca de la necesidad de considerar los riesgos a los que pueden conducir prácticas excluyentes en las que las mujeres pueden verse afectadas como consecuencia de la falta de formación en el ámbito musical y tecnológico. Música y tecnología son conceptos estrechamente relacionados con la práctica profesional, y también ligados a la aparición de nuevos modelos de negocio en formatos digitales (Ochoa 2003: 22). Esto ha implicado una mayor incorporación de los soportes tecnológicos (*hardware* y *software*), combinando arte y tecnología en los entornos artísticos (Luna 1989), que han ido consolidando y conformando una industria tendente a la creciente utilización de plataformas para la distribución y consumo de la música dentro de la web 2.0 (Arango Jaramillo 2010). En paralelo, artistas y profesionales de la música han ido evolucionando a pasos agigantados en la incorporación y utilización de la tecnología como parte de su práctica musical, y han conseguido un impacto no solo mediático, sino también económico, político, social y cultural a escala global. Así quedó demostrado en la cuarta conferencia internacional *Keep It Simple, Make It Fast!* (KISMIF) *Género, diferencias, identidades y culturas DIY (Do it Yourself)* celebrada en 2018, que tuvo la particularidad de generar un espacio de discusión en torno a cuestiones relativas a la música y el género en la *escena underground*. Además, la emergencia de tecnologías de información digitales en aquel momento favoreció su incorporación en

las nuevas formas de expresión musical, influenciadas por la escena punk (Guerra y Pereira 2019), esto propició la incorporación de prácticas colaborativas en las formas de hacer, producir y distribuir música, muy lejanas al *mainstream* comercial.

De esta manera, el *punk* actuó como referente que ayudó a romper las barreras y estereotipos de género, proponiendo alternativas en las formas de producir y poner en circulación material musical desde la autogestión y con un papel fundamental de las tecnologías de información digitales. En palabras de Yúdice (2007), “las nuevas tecnologías facilitan varios *modus operandi* de grabación y producción musical que prescinden de los grandes estudios fonográficos: desde las prácticas hazlo tú mismo DIY, el bricolaje” (Yúdice 2007: 27). De esto da cuenta también la compilación de *Keep It Simple, Make It Fast!*, en la que se recogen varias experiencias y prácticas artísticas basadas en el DIY, por ejemplo, la producción y distribución de materiales, el manejo de técnicas de producción, las grabaciones caseras, la distribución y la puesta en circulación de materiales mediante el intercambio de casetes. Estas prácticas surgieron en un momento en el que se fortalecía una escena feminista y libertaria capaz de romper con las barreras de género en la escena musical del *punk*. Con posterioridad, han surgido nuevas propuestas colaborativas, como las relacionadas con las plataformas digitales multimedia (Luna 1989), si bien los estudios desde una perspectiva de género en este ámbito son relativamente escasos.

En Sudamérica y, en concreto, en Chile, estas prácticas colaborativas emergieron dentro del sector cultural como estrategias de acción colectiva frente a las medidas represivas implementadas por el gobierno a raíz del estallido social y, posteriormente, del toque de queda. De este modo, se activaron, por un lado, nuevas formas de hacer política en el ámbito cultural propiciadas por un cambio institucional y, por otro lado, estos cambios fueron acompañados de nuevos formatos de producción y consumo mediados por las tecnologías de información digital (Pinochet Cobos, Peters y Guzmán 2021), donde las mujeres y disidencias articularon un despliegue digital que les permitió visibilizar las desigualdades de género existentes en el sector musical.

3. METODOLOGÍA

Este trabajo sigue la metodología de la Investigación Acción Feminista (Biglia 2005) que propone un marco de acción basado en el *work in progress*¹⁵, que consiste en la construcción del conocimiento desde una perspectiva situada en la investigación que, en este caso, se desarrolló en el ámbito *online*. Por este motivo, se optó por la etnografía digital como método de investigación que permite observar cómo las tecnologías de información digitales están transformando de manera acelerada la forma en cómo la gente vive, trabaja y se relaciona. En el ámbito concreto de esta investigación, la etnografía digital nos permitió indagar acerca de cómo las tecnologías de información digitales han impactado en las prácticas musicales de las trabajadoras de la música en un contexto de estallido social y crisis sanitaria.

Al igual que la etnografía tradicional, la etnografía digital busca dar cuenta de los fenómenos a partir de narraciones y descripciones, transitando de un trabajo de recolección de datos al trabajo reflexivo y dialógico (Díaz-Collao y Soto-Silva 2021). En concreto, se indaga

¹⁵ El *work in progress* consiste en: 1) Compromiso para el cambio social, 2) Ruptura de la dicotomía público/privado, 3) Relación de interdependencia entre teoría y práctica, 4) Reconocimiento a la perspectiva situada, 5) Asunción de responsabilidades, 6) La valoración y respeto de la agencia de todas las subjetividades, 7) La puesta en juego de las dinámicas de poder, 8) Una continua apertura a ser modificadas, 9) Reflexividad y autocrítica, 10) Saberes colectivos/lógicas no propietarias, 11) Redefinición de los procesos de validación del conocimiento.

en cómo se han ido incorporando las tecnologías digitales a las prácticas musicales, dando lugar a nuevos espacios de solidaridad y de activismo tecnológico en el ámbito digital. En la actualidad, estas interacciones cotidianas que definen las relaciones sociales dentro de una organización se encuentran cada vez más mediadas por las tecnologías (Ardèvol, Estalella y Domínguez 2008) y el *Internet de las cosas*¹⁶. Es por esto que la etnografía digital resulta una herramienta útil para profundizar en esas interacciones entre lo humano y no humano. Al respecto, Ardèvol, Bertrán, Callén y Pérez (2003), Hine (2004), Estalella y Ardèvol (2007), Ardèvol, Estalella y Domínguez (2008), Ardèvol y Gómez Cruz (2009, 2012), Estalella y Ardèvol Piera (2010) y Estalella Fernández (2018), entre otros, han ubicado la etnografía digital como un método referente para estudiar el modo en que las personas se comportan e interactúan en el mundo digital.

Así, Estalella y Ardèvol (2007) proponen expandir la práctica etnográfica hacia nuevos horizontes en el espacio virtual en donde la etnografía de Internet cobra relevancia como método de análisis para el estudio de nuevas aproximaciones al mundo virtual y el mundo físico (*online-offline*). La etnografía requiere un redimensionamiento de sus conceptos y la adaptación de sus principios básicos al estudio de las relaciones sociales mediadas por las tecnologías digitales que tienen lugar en Internet. En palabras de Mosquera Villegas (2008):

Autores como Hine, Aretio, Infantes y Ardèvol han observado que la etnografía es una metodología con la cual se pueden realizar estudios en torno a Internet, ya que esta permite explorar las interrelaciones entre las tecnologías y la vida cotidiana de las personas en el hogar, en la oficina y en cualquier otro lugar del mundo real y, aun cuando existen limitaciones producto de los cambios en las concepciones del tiempo y el espacio, en las comunicaciones y en el rol de los medios, estos mismos cambios producen beneficios subyacentes a la adaptación del método (Mosquera Villegas 2008: 547).

De manera que Internet como fenómeno social se presenta como una promesa de ficción y de hechos (Haraway 1995) para las interacciones humanas mediadas por las tecnologías que, citando a Boellstorff, “podemos crear relaciones mediante un aparato virtual llamado Internet” (Trujillo Montalvo 2010: 11), nos referimos, por tanto, a espacios virtuales en los que se construyen nuevos imaginarios que se consolidan mediante plataformas digitales y que han ido ganando terreno en la vida cotidiana de las personas (Domínguez Figaredo 2007). En el caso de las prácticas de TRAMUS, nos encontramos frente a una realidad de interacciones híbridas, mediadas por las tecnologías y plataformas digitales que, además, ofrecen recursos para organizar y facilitar la vida cotidiana (Gómez Cruz y Harindranath 2020). Un ejemplo de esto es el uso cotidiano de aplicaciones, como los grupos de WhatsApp¹⁷ y aplicaciones de Instagram¹⁸ y Facebook, que han encontrado un lugar en la vida de las trabajadoras de la música. Se instaura así un *habitus* de tecnocultura

¹⁶ El concepto de “Internet de las cosas (en inglés IoT)” se refiere a sistemas de dispositivos físicos que intercambian datos por medio de redes inalámbricas con mínima intervención humana. Esto es posible gracias a la incorporación de dispositivos informáticos en diversos objetos.

¹⁷ Aplicación de mensajería instantánea para teléfonos inteligentes (también cuenta con versiones para computadora), propiedad de Meta. La aplicación permite enviar y recibir mensajes mediante Internet, además de imágenes, videos, audios, grabaciones de audio (notas de voz), documentos, ubicaciones, contactos, *gifs*, *stickers*, así como llamadas y videollamadas con varios participantes a la vez, entre otras funciones. <https://es.wikipedia.org/wiki/WhatsApp> [acceso: 22 de mayo de 2023].

¹⁸ Aplicación y red social de origen estadounidense, propiedad de Meta. Creada por Kevin Systrom y Mike Krieger, fue lanzada el 6 de octubre de 2010. <https://es.wikipedia.org/wiki/Instagram> [acceso: 22 de mayo de 2023].

basado en significados y sistemas que permiten a máquinas y artefactos digitales hacer circular la cultura (Scolari 2008: 14). Este *habitus* (Bourdieu 1997) tecnificado crea agencias a partir del capital social y cultural que, en este caso, confluyen en las prácticas musicales combinadas con el uso de las tecnologías, haciendo de esto un modo de vida cotidiana que se desarrolla en el mundo virtual.

En la actualidad, esto ha propiciado la creación de nuevos formatos de *narrativas transmedia* que, en palabras de Scolari (2014: 73), “propone(n) una experiencia en común que abarca diferentes medios y dispositivos unidos por un hilo narrativo” que predomina en los distintos espacios digitales de la organización. Esto ha impulsado la creación de infraestructuras digitales que permiten el desarrollo de una narrativa propia que se articula mediante encuentros, intercambio de experiencias y opiniones donde se genera un conocimiento situado (Haraway 1995) acerca de las dificultades que atraviesan las trabajadoras de la música, quienes, además, sostienen una lucha por su reconocimiento (Butler y Fraser 2016) en el sector. De modo que la etnografía digital como técnica de investigación permite, por un lado, observar *in situ* la posibilidad de agencia y autodeterminación (Flinn 1989) mediada por la música, el género y las tecnologías, y, por otro lado, explorar los desafíos que comportan estos ensamblajes sociotécnicos que confluyen en la acción colectiva dentro del ecosistema musical 4.0¹⁹. Dicho en otras palabras, nos permite dar cuenta de cómo se entretreje la acción individual en lo colectivo por medio de Internet y cómo se configuran entidades sociomateriales donde se generan procesos de apropiación colectiva de los entornos digitales con un alcance desterritorializado que apuesta por generar cambios a nivel estructural dentro del sector musical.

Para el abordaje del tema, se ha hecho seguimiento y registro de las actividades realizadas durante 2020 y 2021 por las trabajadoras de la música TRAMUS en las plataformas de Instagram, YouTube, Facebook, Twitter y Spotify, así como de las actividades orientadas a la coordinación por medio de Google Meet, Zoom y WhatsApp. Los registros se han realizado de manera sistemática en la plataforma Trello. Asimismo, se hicieron 21 entrevistas semiestructuradas dirigidas a integrantes activas en las distintas comisiones de TRAMUS y expertas que forman parte de la red, con el propósito de cartografiar socialmente un camino investigativo (Abatedaga 2014) que ayude a aproximarnos, desde distintos puntos de vista, a cómo las trabajadoras de la música pasaron a ocupar los entornos digitales. Se contó con el consentimiento de las personas participantes para que aparecieran sus nombres en cada uno de los relatos que se incorporan en el cuerpo del texto. Este trabajo cuenta con la validación de la Comisión de Bioética y Derecho de la Universitat de Barcelona.

4. ANÁLISIS DE RESULTADOS

4.1. Narrativas situadas en la red TRAMUS

La Red Chilena de Trabajadoras de la Música - Mujeres y Disidencias - TRAMUS nació en el 2019 como una agrupación de “agitación política” que integraba a más de trescientas mujeres y disidencias dentro de la red. No obstante, no fue hasta el estallido social que las demandas de las trabajadoras de la música comenzaron a cristalizarse en un relato acerca

¹⁹ La inteligencia artificial es señalada como elemento central de esta transformación, íntimamente relacionada con la acumulación creciente de grandes cantidades de datos (*big data*), el uso de algoritmos para procesarlos, y la interconexión masiva de sistemas y dispositivos digitales. https://es.wikipedia.org/wiki/Industria_4.0 [acceso: 22 de mayo de 2023].

de la desigualdad de género en el sector musical, que encontró su eco en el contexto del “despertar chileno” ocurrido en octubre de 2019. Según dos de las entrevistadas:

“TRAMUS es una organización de trabajadoras de la música, mujeres y disidencias, que surge de la mano de los procesos sociales que han estado transitando en nuestro país, cierto, y cuyo principal objetivo tiene que ver con la disminución de las brechas para este universo de trabajadores de la cultura, en todo lo que son los espacios existentes. El disminuir la brecha para mujeres y disidencias fue la esencia, digamos, de la organización y la orgánica que surgió en un momento determinado daba cuenta de una realidad muy fuerte, porque efectivamente, en general, dentro del sector del arte y de las culturas, el mundo de la música ha estado siempre un poquito más atrás”. Cecilia (Trovadora y Trabajadora Social e integrante de incidencia sectorial TRAMUS).

“TRAMUS es una organización cuyo objetivo es visibilizar y luchar por reivindicar el trabajo de las mujeres y de las disidencias en la industria de la música, en el campo musical en general y en la red”. Daniela (Cantora de folclor, gestora cultural e integrante de incidencia sectorial TRAMUS).

Desde entonces, TRAMUS se ha fortalecido como una instancia de acción social y política coordinada con objetivos y valores afines (Weber 2002) a los de otras organizaciones del sector cultural, como la Red de Actrices de Chile (RACH) y Nosotras Audiovisuales (NOA), con las que ha sumado fuerzas para denunciar los casos de acoso dentro del sector artístico. La red ha impulsado, además, actos performativos, manifestaciones y espacios de reflexión colectiva para abordar la existencia de desigualdades estructurales de género en el ecosistema musical, que dificultan la igualdad de oportunidades laborales. Según una de las entrevistadas:

“Y de allí que conocí a otra chica que es cargadora, una conoce gente y se empieza a reconocer y después empezaron con el tema e hicimos este grupo de WhatsApp que partió siempre por el tema de apoyo contra la violencia doméstica. Luego alguien expuso un caso de violencia en el trabajo y creo que era una chica fotógrafa o algo así. Y desde ahí nos quedamos y nos empezamos a dar cuenta de que en el trabajo hay mucho patriarcado y que en el fondo había que hacerse cargo de eso”. Sol (Periodista musical, vocera e integrante de comunicaciones TRAMUS).

Más allá del #MeeToo, que se enmarcó en un movimiento contra la violencia de género en la industria del entretenimiento, las demandas de TRAMUS se cristalizaron desde una perspectiva ontológica que comportaba el ser social y el trabajo (Lukács 2004). TRAMUS empezó a problematizar, desde las categorías de clase y de género, las dificultades que las trabajadoras de la música experimentaron de manera personal, convirtiéndolas en un problema político, con una narrativa propia que incluso logró incidir en un marco más amplio de participación ciudadana como fue el proceso de la nueva Constitución²⁰. En esta línea, los *hashtags* #ParidadAhoraYa, #NuncaMásSinNosotras y #ParidadDeGénero²¹ sirvieron como estrategia mediática que les dio visibilidad dentro del movimiento feminista y las posicionó en su lucha por el reconocimiento como trabajadoras en la música, planteando la retribución equitativa y mejoras en sus condiciones laborales como una necesidad humana

²⁰ En este sentido, mediante las portavocías, TRAMUS participó en varios foros de discusión virtual en los que dio cuenta del trabajo de la organización para erradicar las desigualdades de género en el sector musical chileno.

²¹ ¡Nunca más sin nosotras! Como Trabajadoras de la Música, mujeres y disidencias, exigimos paridad de género para crear nuestra nueva Constitución. #JuntasSomosMás #ParidadAhoraYa #ParidadDeGénero #18dparidadya. En <https://www.facebook.com/trabajadoras musica/ videos/3067828136775187> [acceso: 22 de mayo de 2023].

vital (Butler y Fraser 2016). En consecuencia, la organización, la autogestión y el apoyo en red fueron prácticas que se incorporaron en las formas en las que se habita y hace música. En voz de dos de las entrevistadas:

“Necesitábamos hacer algo que implicara a la gestión política, entonces, ahí empezamos a informarnos y fomentar la acción para el funcionamiento de la red, encontrarnos y ver de qué manera podíamos ser una entidad que fuera validada, por ejemplo, por el Ministerio de las Culturas, y lo hemos logrado. Y ahí vamos, conociendo los cambios y las metas de la institución, para lograr una igualdad de género en la industria de la música en cada una de sus áreas”. Sol (Periodista musical, vocera e integrante de comunicaciones TRAMUS).

“A nivel general, la organización lucha contra las brechas de género y, en concreto, por la igualdad de oportunidades en la música intentando disminuir la brecha de género en los escenarios y también a nivel político”. Luna (Cantautora de folclor experimental, gestora y profesional en educación musical e integrante de Formación TRAMUS).

Así pues, las acciones y propuestas que desarrolló TRAMUS se enmarcaron desde una perspectiva feminista en el escenario político chileno que cobró fuerza tras las demandas de paridad de género en el ecosistema musical. A su vez, la organización fue configurando un relato propio que le permitió reflexionar acerca de las condiciones de su quehacer musical, lo que le llevó a conformar una organización con una visión colectiva:

“Nuestra misión es promover la organización colectiva entre mujeres y disidencias en el campo de la música por el cambio de las estructuras institucionales, sociales, económicas y culturales, trabajando por la equidad de género en el ecosistema de la música y en toda la sociedad, a través de la acción colectiva y la vinculación con los territorios; promoviendo también la visibilización de nuestro trabajo desde la libertad, la diversidad, la sororidad, la participación activa y la interculturalidad” (Manifiesto de TRAMUS)²².

Desde entonces, TRAMUS se ha articulado en una organización de acción colectiva orientada a la visibilidad, la formación y la participación política, generando instancias de incidencia en la agenda de género en línea con sus objetivos. Asimismo, TRAMUS comenzó a desarrollar actividades como la organización de talleres formativos respecto de temáticas relacionadas con la música, el Ciclo TRAMUS, consistente en la realización de varios conciertos y charlas que tuvieron lugar durante todo el 2020 y parte del 2021, con la finalidad de dar visibilidad a proyectos liderados por mujeres y disidencias en la escena musical chilena, o los encuentros “TRAWÜN”²³ destinados a fomentar espacios de diálogo y reflexión. Estas iniciativas tuvieron su mayor impacto durante la emergencia sanitaria causada por el COVID-19. En este contexto, las actividades presenciales se trasladaron al formato *online*, de ahí que tener acceso a los dispositivos tecnológicos (computadora y móvil) y contar con una buena conectividad se convirtió en un hecho fundamental en la vida cotidiana de las trabajadoras de la música. Las tecnologías de la información digital pasaron también a ocupar un lugar central en el funcionamiento de la organización, tanto interno como para lograr un eco a nivel externo. En este sentido:

²² Manifiesto TRAMUS <https://www.tramus.cl/>

²³ *Trawün* es una palabra en Mapudungún cuyo significado hace referencia a un ritual relativo al lugar de encuentro e instancia de fundamental importancia, en donde el pueblo mapuche desarrolla propuestas y toma de decisiones.

“En el año 2020, creamos nuevos comités como S.O.S, maternidad, disidencias, talleres y financiamiento. Se entregaron más de 100 canastas, se organizó el ciclo TRAMUS (en la música), pudimos levantar encuestas, realizar talleres online vía Instagram, convocatorias de concursos, (la creación) del Playlist TRAMUS en Spotify y, a través de ROMMDA, logramos que los fondos de la música tuvieran cuota de género”²⁴.

“Desde el momento del estallido social veníamos con mucho impulso y ganas de querer reunirnos y hacer algo para lograr un cambio político en Chile. Después vino un parón de toda esa energía como consecuencia del COVID-19. Sin embargo, había ganas de continuar y de allí que me sumé al chat principal de TRAMUS con muchas ganas de hacer cosas y más adelante, me uní a la comisión de Spotify-TRAMUS”. Enya (Cantante de género indie y compositora musical de contenido audiovisual e integrante dentro de la comisión Spotify-TRAMUS).

“Empezamos a hacer una serie de talleres online por Instagram, que eran casi todos los lunes, en los que se enseñaban gratuitamente distintos aspectos dentro de la música, como la producción y la composición. Algunas personas dieron charlas sobre distribución, sobre distintos instrumentos, o sobre el uso de aplicaciones. Por otra parte, nos organizamos colectivamente para hacer canastas de emergencia, canastas de comida, ya que había mucha precarización y mucha urgencia en ciertos lugares. Yo, particularmente, me integré en un equipo que estuvo en la exploración y búsqueda de modelos de negocio que sustentaran la red”. Martina (Música e integrante de Sostenibilidad TRAMUS).

“Se constituyó inicialmente un grupo que se llamó “Mon-Tramus” en el que participaron aproximadamente ocho mamás y este fue un grupo que empezó súper bien cuando empezamos a funcionar en comités. Empezamos a reunirnos semanalmente por vía virtual debido a la pandemia y allí aparecieron muchas dudas por parte de las integrantes que son mamás, entonces lo que hicimos fue aprovechar este espacio para identificar nuestras necesidades y problemáticas como madres, porque yo tenía esa necesidad particular como mamá y música”. Aní (Cantautora rockera, educadora e integrante de TRAMUS).

“Para mí, nuestro objetivo de TRAMUS es una forma de ayudar, no sé cómo decirlo (...) pero en el fondo nos autoayudamos y aprendemos a autogestionarnos no solo como organización, sino como individuo/a y es así que, a través de TRAMUS, aprendemos a abrir espacios colectivos que sean seguros”. Cata (Bajista de género popular y educadora musical e integrante de formación TRAMUS).

“Me gusta TRAMUS en verdad porque es un espacio donde he conocido mucha gente con la intención de colaborar (...) Y, además, me motiva mucho el sistema de comunidad que hemos generado, sobre todo, eso de aprender juntas (...)”. Martina (Música e integrante de Sostenibilidad TRAMUS).

Si bien es cierto que la iniciativa TRAMUS nació con el objetivo de visibilizar las desigualdades de género existentes en el ecosistema musical en el contexto de emergencia sanitaria, la organización hizo posible la existencia de toda una infraestructura organizativa que facilitó la dinamización interna por ejes de trabajo, donde quienes participaban lo hacían voluntariamente de manera *online*. Asimismo, durante el 2020 y 2021, los entornos digitales comportaron una oportunidad para el desarrollo de acciones orientadas a la creación de redes de contención y apoyo mediadas por una infraestructura organizacional y tecnológica autogestionada. Ello posibilitó la creación de redes de apoyo y espacios de

²⁴ Convocatoria de la asamblea TRAMUS, en enero de 2021. Facebook de la Red Chilena de Trabajadoras de la Música -Mujeres y Disidencias. <https://www.facebook.com/trabajadoras musica/videos/244047150577704> [acceso: 22 de mayo de 2023].

formación *online*, a la vez que TRAMUS continuaba visibilizando las desigualdades y los sesgos dentro del ecosistema musical²⁵ y potenciaba proyectos liderados por mujeres y disidencias por medio de sus redes sociales como Spotify, Instagram o YouTube. En este período también se dio prioridad a la creación de fondos de ayuda mediante el eje S.O.S. dirigido a las integrantes de TRAMUS que no contaban con ninguna red de soporte familiar y debían hacer frente a mayores dificultades económicas durante la pandemia.

Del mismo modo, en un contexto en donde la participación ciudadana cobraba mayor apogeo, se intensificó el dar visibilidad a las demandas de paridad de género en la cultura con el uso de *hashtags* como #másmujeresenlamusica, #paridadahoraya, #trabajadorasdelamúsica y #justasabriendocaminos. Esto posicionó a TRAMUS en el escenario político que, en ese momento, se volcaba en la redacción de la nueva Constitución. Junto con otras organizaciones feministas, TRAMUS comenzó a tener un nivel de incidencia en instancias de participación ciudadana por medio de sus vocerías:

“Esto es inaudito, es un proceso de participación en algo que se parece mucho más a una democracia cultural, o al menos va mostrando ese camino, que no habíamos tenido en toda la historia del país, es un momento para mí para tener esperanza, porque hay muchos factores que se suman al estatus del proceso constitucional que es importante considerar”. Natalia (Gestora Cultural e integrante de incidencia sectorial TRAMUS).

Desde esta perspectiva, el horizonte trazado por las trabajadoras de la música ya no solo se enmarcó en su “hacer cotidiano” de la práctica musical, sino que sus motivaciones se orientaron a la lucha por su reconocimiento como profesionales de la música situándose como sujetos (as) políticos (as) que luchan por la equidad de género en el ecosistema de la música. A partir de aquí, la narrativa se entrelazó desde una perspectiva situada en una realidad concreta que el marco de los feminismos agenció con mayor fuerza mediática en los entornos digitales. Además de demostrar la capacidad de respuesta colectiva, TRAMUS supo hacer uso de las tecnologías de información digitales para alumbrar esas sombras históricas que habían mantenido ocultos los aportes de mujeres y disidencias en la música chilena. Tal es el caso de la campaña #juntasabriendocaminos que, en el marco del #8M 2021, visibilizó a música referentes del canto popular chileno o el Festival TRAMUS “Somos Patrimonio”.

En suma, estas iniciativas se enmarcaron en objetivos concretos que impactaron en las formas de habitar la música que fueron más allá de la práctica musical. Ello sitúa a TRAMUS como una organización que, en el marco del estallido social, se configuró como un espacio de enunciación y militancia con un posicionamiento feminista que fue madurando con el proceso constituyente a la par que se fue fortaleciendo por medio de afectos, contención y apoyo mutuo demostrado con acciones concretas durante la pandemia.

4.2. Infraestructura digital en la red TRAMUS

En 2019 las trabajadoras de la música, organizadas en la red TRAMUS, iniciaron un despliegue tecnológico que, hasta hoy, se ha materializado en la creación y consolidación de una infraestructura digital destinada a la colaboración y la gestión social y política de la organización. Esto se ha visto reforzado por una narrativa *transmedia* (Scolari 2008) y un activismo tecnológico agenciado en los entornos digitales que, usando los *hashtags* #ParidadAhoraYa,

²⁵ En junio de 2021, TRAMUS hizo un llamado en los Premios Pulsar mediante un estudio realizado por la misma organización que reflejó la infrarrepresentación de mujeres y disidencias en sus distintas categorías. Para más detalles, consultar: https://www.instagram.com/p/CP6IfKhjKxb/?utm_source=ig_web_copy_link&igshid=MzRIODBiNWFIZA== [acceso: 9 de junio de 2021].

#NuncaMásSinNosotras, #ParidadDeGénero, #másmujeresenlamúsica y #trabajadorasdelamúsica, comunicaron de forma subjetiva desde los feminismos (Caro Castaño 2015). Este activismo tomó mayor fuerza durante el aislamiento social causado por el COVID-19, que no hizo más que intensificar la articulación del trabajo en red, propiciando la aparición de “ágoras virtuales”. Siguiendo a Rendueles Menéndez de Llano (2016), estos entornos digitales han proporcionado las condiciones para el desarrollo de una ciudadanía digital que, en este caso, se enmarca en el contexto social y político marcado por el estallido social y posterior crisis sanitaria.

Resulta oportuno acudir al punto de vista weberiano (Weber 2002) para explorar la *cualidad* de la acción social y sus implicaciones que, en este contexto, nos ayuda a entender el carácter subjetivo de pertenencia basada en “los motivos del por qué y para qué”. Todo ello en un intento de explicar el origen de las prácticas colaborativas en TRAMUS que se desarrollaron con objetivos y valores específicos desde una perspectiva feminista y de género destinada a transformar las estructuras sociales. En relación con el caso que nos ocupa, la acción social no solo estuvo condicionada por las interacciones de carácter presencial o *cara a cara* (*offline*), sino que tendieron a desarrollarse en el formato *online* durante el aislamiento social, con el soporte de la mediación tecnológica (Hine 2004). Esto ha ido acompañado de una infraestructura colaborativa que se dio en el ámbito digital y que se ha desarrollado de manera autogestionada.

Lo interesante es dar cuenta de la novedad del activismo tecnológico de TRAMUS, cuyas componentes supieron ocupar de manera orgánica el ciberespacio como una arena política que les dio visibilidad en un contexto político social, económico y sanitario complejo. De ahí que Latour (2008) sugiera la Teoría del Actor-Red (en adelante TAR) que se desarrolla dentro del campo de los estudios sociales de tecnología con base en las observaciones críticas que se han hecho de las ciencias sociales y, en concreto, de la sociología de lo social, la sociología crítica y las teorías de lo social que defienden el dominio de “lo social” en las interacciones humanas (actores) y en la intencionalidad (la acción). En TAR, lo “social” comprende un entramado de asociaciones que ensamblan realidades constituidas entre humanos y no humanos. En palabras de Latour (2008):

“Lo que quiero hacer es redefinir la noción de “lo social” regresando a su significado original y restituyéndole la capacidad de rastrear conexiones nuevamente. Entonces será posible retomar el objetivo tradicional de las ciencias sociales, pero con herramientas más adecuadas a la tarea. Después de desarrollar una labor exhaustiva al examinar los “ensamblados” de la naturaleza, creo necesario escudriñar minuciosamente el contenido preciso de lo que está “ensamblado” bajo el paraguas de una sociedad” (Latour 2008: 14).

Siguiendo a Latour, podemos considerar que la relación entre género y música se halla influenciada por una *fuerza social* que confiere agencia a los *actantes* (Bloor 1998). Bajo el “principio de simetría” de Latour (2008), género y música ocupan el mismo campo de acción que configura la fuerza articuladora de las trabajadoras de la música, dotándolas de sentido de pertenencia. El autor sugiere, pues, observar la naturaleza de esas conexiones que, en nuestro caso, supone indagar en qué medida las tecnologías de información digitales juegan un papel relevante en las interacciones sociales que, a su vez, pueden impactar en hechos sociales. De esta forma, vemos cómo la red TRAMUS se caracteriza por tener una dinámica de funcionamiento colectivo mediado por las tecnologías y ha sabido aprovechar los entornos virtuales que, más allá de la creación musical en las redes 2.0 (Arango Jaramillo 2010), han facilitado la generación de espacios de intercambio de ideas y de experiencias que han dado lugar a propuestas de articulación de acciones que posteriormente son gestionadas dentro de la red (ver Figura 1).

De ello dan cuenta algunos hitos importantes que han marcado la trayectoria de la organización como los “ciclos de música en tu casa TRAMUS”, los “talleres de formación y capacitación *online*”, el “TRAWÜN como espacio de participación política”, el “festival de las canastas”, el “festival de patrimonio TRAMUS” o la participación en el desarrollo de las ocho medidas propuestas por varias organizaciones que forman parte de ROMMDA para la agenda de género en el sector o en el Compromiso Morado²⁶, consistente en el desarrollo de una plataforma colaborativa para erradicar las brechas de género en la industria musical en Chile. Todas estas acciones han nacido de una realidad situada en la que artistas y profesionales alzan la voz para dar cuenta de las brechas de género en la cultura y en la música, ganando terreno con diversos agentes del sector. Lo interesante aquí es dar cuenta de cómo se ha logrado articular un trabajo colectivo que durante 2020 y 2021 ha sido mediado por el uso de plataformas digitales. Asimismo, también resulta interesante ver cómo estos espacios significaron una oportunidad para visibilizar otras problemáticas que, en este caso, han afectado en mayor medida a la comunidad LGBTIQ+. Este hecho propicia nuevos desafíos para la red y esto lleva a la profundización de otras realidades y generación de nuevas epistemologías que, desde una perspectiva situada, permitan tejer puentes dentro de las militancias generadas en los entornos digitales.

Figura 1. Inicios de TRAMUS, año 2019.

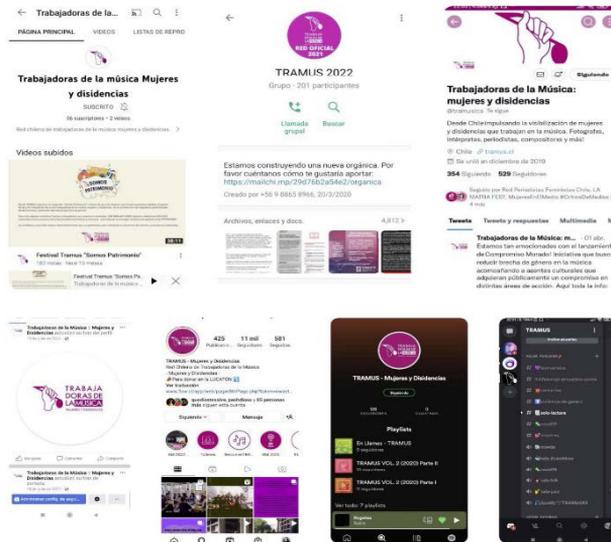
- Registro de imágenes sobre las primeras acciones de TRAMUS en el ámbito público.
- Organización de ciudadanía comunitaria por una paridad constituyente (fuente: Perfil de Instagram TRAMUS).



Dichas plataformas han servido como canales de comunicación que han ofrecido una solución temporal al aislamiento social y han facilitado la promoción de eventos *online*, la realización de cursos formativos y han sido una herramienta de *marketing* para el lanzamiento de producciones discográficas en sus propias listas de “Spotify TRAMUS”. A partir de las observaciones y datos empíricos obtenidos de las entrevistas realizadas, se puede afirmar que TRAMUS ha desarrollado y consolidado una infraestructura de comunicación virtual multiplataforma que le ha permitido una mayor coordinación y visibilidad como proyecto político feminista dentro del sector de la música en los diversos entornos digitales.

²⁶ Proyecto financiado en su primera etapa por Goethe Brasil-Chile en el marco del programa UNIDAS y Fondo de la Música 2021. Para más detalles, véase: <https://compromisomorado.cl/>

Figura 2. Plataformas TRAMUS.



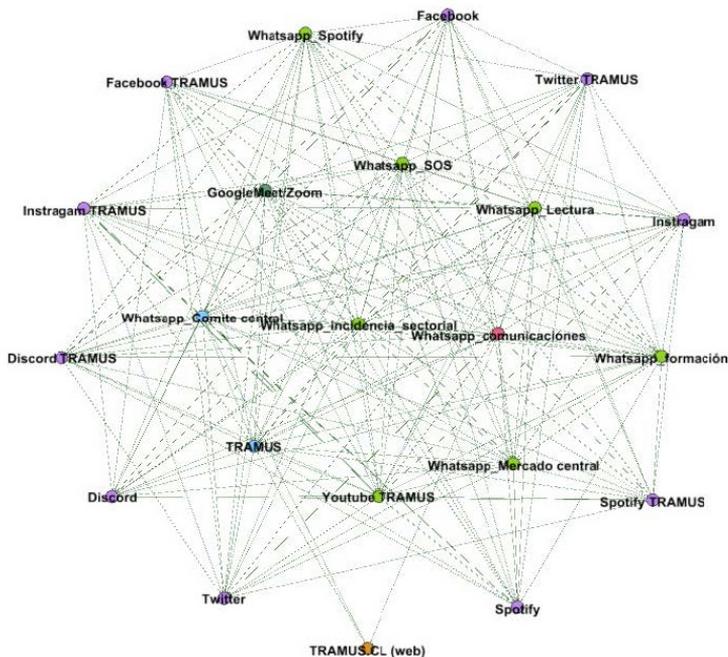
Nota: En la primera línea de izquierda a derecha perfil de: YouTube, WhatsApp, Twitter. En la segunda línea de izquierda a derecha Facebook, Instagram, Spotify, Discord

En la Figura 2 se muestra una captura de las distintas plataformas en las que interactúa la red de TRAMUS, que le han permitido consolidarse mediante una narrativa *transmedia* (Scolari 2008) y le han dado mayor visibilidad, colocándola como un nuevo actor en el contexto político actual (ver Figura 2).

La Figura 3 describe el grado de interacción de sus participantes dentro de la red de TRAMUS. Se puede observar la modularidad de las interacciones cotidianas que, por medio del *software* Gephi, da cuenta de cómo se comporta la comunidad dentro de sus plataformas. Instagram, Facebook, Twitter, YouTube y Spotify tienen un nivel de actividad del 46%, seguido de la aplicación WhatsApp, con un nivel de actividad del 32%, y de Google Meet, Zoom y, en menor medida, Discord y la web de TRAMUS, con 5% (ver Figura 3).

Además de que los entornos digitales representan una oportunidad para visibilizar las problemáticas, las barreras y desigualdades de género presentes en el sector musical, estos han propiciado la generación de nuevas prácticas colaborativas de corresponsabilidad (Cortés Lagunas *et al.* 2020) que se entretajan en la materialización de propuestas encaminadas a resolver las problemáticas de las trabajadoras de la música incidiendo, por ejemplo, en la agenda política cultural. Sin embargo, el sostenimiento de este tejido asociativo en el entorno virtual implica un compromiso constante que ocasiona muchas horas de trabajo de carácter voluntario en reuniones de las comisiones, desarrollo de asambleas generales en las que se presenta el estado del arte de la red, así como los logros alcanzados al igual que los desafíos que supone mantener una infraestructura digital que cada vez va creciendo más y tomando mayor fuerza.

Figura 3. Infraestructura digital de TRAMUS, años 2020 y 2021.



Fuente: Elaboración propia.

4.3. El sentido de pertenencia TRAMUS: retos y perspectivas

La aproximación a la interacción entre género, música y tecnologías de información digitales arroja algunas tensiones y controversias tanto en las prácticas musicales como en la percepción individual y colectiva en tanto que trabajadoras de la música. Esto se refleja en las motivaciones (por qué y para qué), cuyas opiniones, intereses y expectativas convergen y divergen en algunos puntos. Por ejemplo, una de las entrevistadas (Sol, vocera e integrante de Comunicaciones TRAMUS) destaca la importancia de la gestión política y la validación de la organización por parte del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio para así poder avanzar en la igualdad de género en la industria de la música. Otra de las entrevistadas (Daniela, cantora de folclor, gestora cultural e integrante de incidencia sectorial TRAMUS) destaca la lucha general de TRAMUS contra las brechas de género en la música, poniendo especial énfasis en la igualdad de oportunidades en los escenarios y en el ámbito político. Su enfoque busca disminuir la brecha de género y promover la igualdad de oportunidades en todos los niveles de la industria musical. Para Luna (cantautora de folclor experimental, gestora y profesional en educación musical e integrante de Formación TRAMUS) es importante la organización de TRAMUS y la creación de un espacio seguro para mujeres y disidencias en la música, mientras que Martina (música e integrante de Sostenibilidad TRAMUS) destaca la importancia que ha tenido TRAMUS en la formación y autoaprendizajes dirigidos de manera autogestionada por TRAMUS.

Para Martina, la organización ayuda a las personas que la componen por medio de la generación de espacios colectivos seguros que permiten a sus integrantes trabajar para lograr sus objetivos y aprender de manera colectiva. En este sentido, Cata (bajista de género popular, educadora musical e integrante de formación TRAMUS) nos habla de lo importante que fue la ayuda dentro de la organización durante la pandemia. Para ella, TRAMUS es una organización colectiva que trabaja por el bienestar de todas, mientras que para Ani (cantautora rockera, educadora e integrante de TRAMUS), TRAMUS es un espacio que la motiva a seguir adelante en su carrera musical y como educadora y madre. De hecho, Ani ha impulsado iniciativas como “Mon-TRAMUS”, poniendo énfasis en las dificultades, necesidades y problemas que tienen las madres trabajadoras de la música. Por su parte, Enya (cantante de género *indie* y compositora musical de contenido audiovisual e integrante dentro de la comisión Spotify TRAMUS) destaca la importancia de visibilizar los proyectos liderados por mujeres y disidencias participando activamente en el eje de curaduría Spotify-TRAMUS. Su enfoque se centra en la promoción musical de las mujeres y las disidencias en la plataforma Spotify, así como en la creación de espacios para la difusión de la música por medio de diferentes medios y canales de comunicación.

En general, algunas tensiones y controversias suscitadas dentro de la organización estuvieron marcadas por las elecciones generales del país en donde el miedo al regreso de la derecha movilizó a la organización en contra de la opinión de algunas de sus componentes defensoras de los principios apartidistas de la misma. Otra de las controversias se generó por el interés de algunas integrantes de formalizar la organización con la adquisición de personalidad jurídica, lo que les permitiría formalizar su funcionamiento interno, así como postular a proyectos que facilitarían su sostenibilidad. Dar este paso supondría contar con el apoyo y consenso de toda la organización, lo que hasta hoy ha resultado difícil de conseguir, pues la vuelta a la presencialidad comportó una disminución de la vida organizacional *online* de TRAMUS.

Es oportuno señalar también que no todas las personas que se han unido a la organización lo han hecho al mismo tiempo ni por las mismas razones. Algunas se han unido mediante convocatorias abiertas, otras han estado desde el principio y otras se han unido tras el estallido social o la pandemia. Si bien todas las personas que conforman TRAMUS están comprometidas con la lucha contra las brechas de género en la industria musical, sus estrategias pueden diferir: mientras algunas se han enfocado en la gestión para continuar incorporando la perspectiva de género en la política pública, otras se han enfocado en acciones más concretas, como la exploración de modelos de negocio para sustentar la red.

A pesar de esta diversidad, TRAMUS continúa siendo un espacio de colaboración y aprendizaje colectivo, en el que sus integrantes se motivan y apoyan mutuamente. En este sentido, la organización ha sido capaz de lograr algunos hitos importantes, como la entrega de canastas solidarias durante la pandemia o la visibilización y lucha por los derechos de las mujeres y disidencias en la música, lo que se ha materializado en la vuelta a la presencialidad con el escenario-TRAMUS edición 2022 y 2023.

5. CONCLUSIONES

A partir de una aproximación etnográfica digital, este trabajo ha puesto de relieve que, si bien erradicar las brechas de género en el sector de la música chilena sigue siendo un reto, la coyuntura política generada durante el estallido social y posterior crisis sanitaria comportó una oportunidad para el fortalecimiento de comunidades virtuales en el sector de la música.

Desde una perspectiva situada, las entrevistas a integrantes de la Red Chilena de Trabajadoras de la Música –Mujeres y Disidencias– TRAMUS y la etnografía digital de las

actividades y prácticas organizativas de la misma nos han permitido ver cómo el despliegue tecnológico relacionado con los entornos digitales ha favorecido la emergencia de prácticas colaborativas y de apoyo mutuo entre trabajadoras de la música. Los vínculos han permitido la construcción de todo un imaginario colectivo de carácter feminista tendente a un activismo tecnológico que busca incidir en la política social para erradicar las brechas de género en el sector de la música. Este activismo en la red ha dado origen también a propuestas innovadoras basadas en prácticas colaborativas como el proyecto “Compromiso Morado” que busca erradicar las brechas de género en la industria de la música mediante la implementación de una plataforma que dotará del distintivo morado a las y los agentes culturales que se comprometan a cumplir con: 1) Más oportunidades para el desarrollo profesional y espacios de liderazgo para mujeres y colectivos LGTBQIA+, 2) La implementación de espacios libres de discriminación y violencia, 3) El fomento del lenguaje inclusivo en cuanto al género y 4) La promoción de una programación más equitativa y diversa.

Los entornos virtuales han propiciado, pues, la aparición de nuevas formas de experimentar los feminismos dentro de los entornos virtuales, facilitando la construcción de nuevas epistemologías a partir del intercambio de experiencias situadas en el ámbito musical. Estos formatos digitales han supuesto también una nueva ventana de activismo digital que ha permitido visibilizar las brechas de género en el sector de la música propiciando una nueva ciudadanía digital feminista.

No obstante, también es cierto que las brechas de género en el sector siguen siendo una realidad. En primer lugar, se ha podido observar cómo las brechas de género del ámbito digital siguen estando asociadas a roles y estereotipos de género, lo que conlleva dificultades en los usos del tiempo para acceder a formaciones o la sobrecarga de trabajo que comporta una doble jornada. En segundo lugar, están las brechas de género asociadas a limitaciones económicas, que dificultan el acceso a equipamiento (*software y hardware*). En tercer lugar, también se han visibilizado las brechas educativas relacionadas con el desarrollo de habilidades y el conocimiento de equipamiento tecnológico y digital. Y, por último, se ha evidenciado que, a pesar de tener las condiciones favorables para el desarrollo de una carrera profesional, la elevada precarización del sector dificulta la entrada, la progresión profesional, así como el reconocimiento y visibilidad de la carrera artística de las mujeres y disidencias.

Si bien el trabajo se desarrolló en pleno estallido social y posterior crisis sanitaria, contribuyendo a un mayor conocimiento teórico acerca del papel de las mujeres y disidencias en los procesos de transformación social contemporáneos, una de las limitaciones de este estudio reside precisamente en ese contexto de aislamiento social que dificultó un conocimiento más amplio del terreno, ya que algunas entrevistas se realizaron en formato *online* con lo que escapa a este estudio información clave que solamente se puede observar *in situ*. Asimismo, es importante añadir que durante la observación etnográfica se puso en evidencia la vulnerabilidad del medio digital, ya que en varias ocasiones la infraestructura en la que se desarrollaban las actividades de la red fue objeto de ataques informáticos. De ahí la necesidad de pensar en entornos digitales que sean seguros, libres de prácticas extractivistas de datos y que, a su vez, sean sostenibles en el tiempo.

En resumen, TRAMUS nos ha permitido dar cuenta de cómo las prácticas musicales se vieron desplazadas hacia prácticas colaborativas de carácter feminista que, por medio de la mediación tecnológica, emergieron en un contexto político y social específico y que se vieron reforzadas tras un evento inesperado como la pandemia en Chile. El caso de TRAMUS también nos ha permitido observar las promesas de internet como un espacio donde se tejen ciudadanía por medio de redes feministas que ponen de relieve desigualdades hasta hace poco invisibilizadas. El estudio contribuye a los todavía escasos trabajos existentes

acerca de la industria musical, suponiendo una aportación fuera del ámbito audiovisual donde las iniciativas, impulsadas, en muchos casos, desde el sector, y los estudios en torno a las desigualdades de género son más numerosos (Villarroya Planas 2022).

BIBLIOGRAFÍA

ABATEDAGA, NIDIA

2014 “Mapeo de Redes. Cartografías interactivas para el autorreconocimiento grupal”, *IAP Investigación - Acción - Participativa: metodologías para organizaciones de gestión horizontal*. Nidia Abatedaga, Cristina Siragusa (compiladoras). Córdoba: Editorial Brujas, pp. 63-96.

ADKINS CHITI, PATRICIA

2006 “El futuro de la música, mujeres en la música. La creación y el apoyo de una red global, mujeres y mercado musical, las mejores piezas del género dominante y su autorización”, *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz*, II, pp. 181-200.

ALONSO, CELSA

2001 “Un espacio de sociabilidad musical en la España romántica: las sociedades instructo-recreativas”, *Cuadernos de música iberoamericana*, VIII-IX, pp. 17-40.

ARANGO JARAMILLO, JULIÁN

2010 *Creación musical, redes e internet 2.0*. Encuentro Internacional de Música e Arte Sonora. Juiz de Fora, MG. Disponible en: http://www2.eca.usp.br/mobile/mobile-usp/publicacao_files/Creacion_Musical_Redese_internet%202.0.pdf [acceso: 30 de noviembre de 2022].

ARDÈVOL, ELISENDA Y EDGAR GÓMEZ CRUZ

2009 *Lo visual como objeto de estudio antropológico en la era digital*. Comunicación presentada en RAM'09 GT 62. Antropología, medios audiovisuales y TIC: Problemas y desafíos en el mundo contemporáneo, Buenos Aires, 28 de septiembre-2 de octubre, 2009. Disponible en: https://eardevol.files.wordpress.com/2009/10/ram_ardevol_gomez_rev.pdf [acceso: 30 de noviembre de 2022].

2012 “Las tecnologías digitales en el proceso de investigación social: reflexiones teóricas y metodológicas desde la etnografía”, *Políticas de conocimiento y dinámicas interculturales: acciones, innovaciones, transformaciones*. Barcelona: CIDOB, pp. 189-204.

ARDÈVOL, ELISENDA, MARTA BERTRÁN, BLANCA CALLÉN Y CARMEN PÉREZ

2003 “Etnografía virtualizada: la observación participante y la entrevista semiestructurada en línea”, *Athenea Digital: Revista de Pensamiento e Investigación Social*, III (primavera), pp. 72-92. DOI: 10.5565/rev/athenead/v1n3.67

ARDÈVOL, ELISENDA, JOSÉ ADOLFO ESTALELLA Y DANIEL DOMÍNGUEZ

2008 “Introducción. La mediación tecnológica en la práctica etnográfica”, *La mediación tecnológica en la práctica etnográfica*. Elisenda Ardèvol Piera, José Adolfo Estalella y Daniel Domínguez (coordinadores). San Sebastián: Ankulegi, pp. 9-30.

ATECA, VICTORIA Y ANNA VILLARROYA

2023 “Condiciones laborales y de vida de los artistas y profesionales de la cultura tras la pandemia”. Palma: Observatorio Social de la Fundación “la Caixa”. Disponible en: <https://elobservatoriosocial.fundacionlacaixa.org/documents/22890/602324/Informe%20calidad%20de%20vida%20profesionales%20de%20la%20cultura.pdf/3f69f1c6-ebc7-d02e-0ff1-569235c22c3d> [acceso: 29 de abril del 2023]

BAKUNIN, MIJAIL

1867 *Federalismo, socialismo y antiteologismo* (1979 ed.). Madrid: Las Ediciones de la Piqueta.

BARTZ, GUILHERME FURTADO

2020 “Identidade profissional e música erudita: músicos de orquestra, trabalho flexível e os dilemas da profissão”, *OPUS*, XXVI/1 (enero/abril) pp. 1-23. DOI: 10.20504/opus2020a2610

BIGLIA, BARBARA

2005 *Narrativas de mujeres sobre las relaciones de género en los Movimientos Sociales*. Barcelona: Universitat de Barcelona. Disponible en: <https://fundaciobofill.cat/uploads/docs/w/f/q/g/1/2/t/y/e/1634.pdf> [acceso: 30 de noviembre de 2022].

BLOOR, DAVID

1998 *Conocimiento e imaginario social*. Barcelona: Gedisa.

BORN, GEORGINA Y KYLE DEVINE

2015 "Music technology, gender, and class: Digitization, educational and social change in Britain", *Twentieth-Century Music*, XII/2, pp. 135-172. DOI:10.1017/S1478572215000018

BOURDIEU, PIERRE

1997 *Razones prácticas: sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Editorial Anagrama.

BUCK, SIMON

2021 "Too Old to Work: Joe Glazer, Labour Music, and Occupational Pensions". *Comparative American Studies An International Journal*, XVIII/3, pp.281-301. DOI: 10.1080/14775700.2021.1947089

BUTLER, JUDITH Y NANCY FRASER

2016 *¿Redistribución o reconocimiento? Un debate entre marxismo y feminismo*. Madrid: Traficantes de Sueños.

CARO CASTAÑO, LUCÍA

2015 "Construir y comunicar un 'nosotras' feminista desde los medios sociales. Una reflexión acerca del 'feminismo del hashtag'", *COMMONS*, IV/2, pp. 124-154. DOI: 10.25267/COMMONS.2015.v4.i2.06

CITRON, MARCIA

1994 "Feminist Approaches to Musicology", *Cecilia Reclaimed: Feminist Perspectives on Gender and Music*. Susan C. Cook, Judy S. Tsou (editoras). Urbana, Chicago: University of Illinois Press, pp. 15-34.

CLÁSICAS Y MODERNAS

2019 *¿Dónde están las mujeres en la música sinfónica? Primera edición*. Disponible en: www.clasicasy-modernas.org [acceso: 30 de noviembre de 2022].

CORTÉS LAGUNAS, NADIA K. (COORDINADORA), PAOLA RICAURTE QUIJANO, NADIA CORTÉS, LA_JES, POULETTE HERNÁNDEZ, Y LILLANA HEBER PÉREZ-DÍAZ

2020 *Tecnoafecciones una política de la co-responsabilidad*. México: Instituto de Liderazgo Simone de Beauvoir A.C. Disponible en: https://ia601809.us.archive.org/28/items/tecnoafecciones-web/Tecnoafecciones_web.pdf [acceso: 30 de noviembre de 2022].

CRUZ, ARÁNZAZU

2019 *Las mujeres son mayoría en los conservatorios, pero solo 3 de cada 10 forman parte de una orquesta profesional*. Disponible en: <https://brechageneromusicaprofesional.aranzazucruz.com/> [acceso: 30 de noviembre de 2022].

DAÑOBEITÍA, CRISTÓBAL, ANDREA HOCES, BENJAMÍN COLOMA Y JAVIER VILLANUEVA

2021 *Informe Caracterización de la Industria musical Chilena 2021. Hacia un ecosistema de la música*. Chile: Observatorio Digital de la Música Chilena. Disponible en: https://ec.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2021/06/210520_ODMC_Cap_3.pdf [acceso: 30 de noviembre de 2022].

DE NORA, TIA

1986 "How is Extra-Musical Meaning Possible? Music as a Place and Space for "Work", *Sociological Theory*, IV/1, pp. 84-94. DOI: 10.2307/202107

DÍAZ-COLLAO, LEONARDO Y IGNACIO SOTO-SILVA

2021 "El uso de la etnografía en el estudio de las músicas mapuche", *Revista Musical Chilena*, LXXV/235, pp. 9-25. DOI: 10.4067/S0716-27902021000100009

DOMÍNGUEZ FIGAREDO, DANIEL

- 2007 “Sobre la intención de la etnografía virtual”, *Revista Electrónica Teoría de la Educación: Educación y Cultura en la Sociedad de la Información*, VIII/1, pp. 43-63. Disponible en: <https://redined.educacion.gob.es/xmlui/bitstream/handle/11162/80975/00820113011828.pdf?sequence=1> [acceso: 25 mayo de 2023]

EUROPEAN EXPERT NETWORK ON CULTURE AND AUDIOVISUAL (EENCA)

- 2019 *Gender gaps in the Cultural and Creative Sectors*. Disponible en: <https://eenc.eu/uploads/eenc-eu/2021/04/21/b6493a69b83ef105fc878aa6b00ad5f2.pdf> [acceso: 20 de mayo de 2023].

ESTALELLA FERNÁNDEZ, JOSÉ ADOLFO

- 2018 “Etnografías de lo digital: Remediaciones y recursividad del método antropológico”, *AIBR Revista de Antropología Iberoamericana*, XIII/1, pp. 45-68. DOI: 10.11156/aibr.130104

ESTALELLA FERNÁNDEZ, JOSÉ ADOLFO Y ELISENDA ARDÈVOL PIERA

- 2007 “Ética de campo: hacia una ética situada para la investigación etnográfica de internet”, *Forum: Qualitative Social Research*, VIII/3, pp. 1-25. DOI: 10.17169/fqs-8.3.277

- 2010 “Internet: instrumento de investigación y campo de estudio para la antropología visual”, *Revista Chilena de Antropología Visual*, 15, pp. 1-21. Disponible en: <http://www.antropologiavisual.cl/ediciones-anteriores/numero-15/articulos/internet-instrumento-de-investigacion-y-campo-de-estudio-para-la-antropologia-visual> [acceso:30 de mayo 2023]

FLINN, CAROL

- 1989 “Reviewed Work: Technologies of Gender by Teresa de Lauretis”, *SubStance*, XVIII/2, pp. 115-118. DOI: 10.2307/3685315

GÓMEZ CRUZ, EDGAR Y RAMASWAMI HARINDRANATH

- 2020 “WhatsApp as ‘technology of life’: Reframing research agendas”, *First Monday*, XXV/1-6. DOI: 10.5210/fm.v25i12.10405

GREEN, LUCY

- 2001 *Música, género y educación*. Madrid: Morata.

GUERRA, PAULA Y THIAGO PEREIRA ALBERTO

- 2019 “Gender, differences, identities and DIY cultures: Introduction”, *Keep it Simple Make it Fast! An approach to underground music scenes*. Porto: University of Porto. Faculty of Arts and Humanities, pp. 18-24. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/336286585_Gender_differences_identities_and_DIY_cultures_Introduction [acceso: 30 de noviembre de 2022].

HARAWAY, DONNA

- 1995 *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.

HINE, CHRISTINE

- 2004 *Etnografía virtual*. Barcelona: Editorial UOC. Colección Nuevas Tecnologías y Sociedad.

KARMY, EILEEN Y ESTEFANÍA URQUETA

- 2021 “Música en tiempos de crisis: precariedades del trabajo artístico y resurgimiento del apoyo mutuo en Chile”, *Comunicación y Medios*, XXX/44, pp. 93-105. DOI: 10.5354/0719-1529.2021.61381

LATOUR, BRUNO

- 2008 *Reensamblar lo social: Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.

LISKA, MERCEDES

- 2021 “La exclusión de artistas mujeres en los festivales: políticas de género y relevamientos cuantitativos en el ámbito musical profesional de la Argentina (2017-2019)”, *Resonancias: Revista de Investigación Musical*, XXV/49 (julio-noviembre), pp. 85-107. DOI: 10.7764/res.2021.49.5

LÓPEZ, CHANTAL Y OMAR CORTÉS

- 1978 *La capacidad política de la clase obrera*. España: Júcar.

LÓPEZ LÓPEZ, JULIA

2019 “Systemic discrimination y políticas de igualdad efectiva de género”, *Revista del Ministerio de Empleo y Seguridad Social*, Extra 1, pp. 35-50.

LUKÁCS, GEORG

2004 *Ontología del ser social. El trabajo*. Buenos Aires: Ediciones Herramienta.

LUNA, FABIÁN ESTEBAN

1989 “Creación colectiva en música mediada a través de la web”, *Canto Electroacústico: Aves Latinoamericanas en una creación colaborativa*. Luis Germán Rodríguez Leal y Adina Izarra (coordinadores). Madrid: Ariel y Fundacion Telefonica, pp. 82-99.

MARINAS, LEYRE

2019 *Mujeres en la industria musical: políticas públicas para la participación, la visibilidad y la igualdad*. Fundación Alternativas. Disponible en: <https://fundacionalternativas.org/publicaciones/mujeres-en-la-industria-musical-politicas-publicas-para-la-participacion-la-visibility-y-la-igualdad/> [acceso: 29 de abril de 2021]

McCLARY, SUSAN

1991 *Feminine Endings Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

MINISTERIO DE LAS CULTURAS, LAS ARTES Y EL PATRIMONIO

2020 *Mujeres artistas en el campo de la música: barreras y brechas de género en el sector artístico chileno*. Santiago de Chile: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio

MOSQUERA VILLEGAS, MANUEL ANDRÉS

2008 “De la Etnografía antropológica a la Etnografía virtual. Estudio de las relaciones sociales mediadas por Internet”, *Fermentum. Revista Venezolana de Sociología y Antropología*, XVIII/53 (septiembre-diciembre), pp. 532-549.

MUJERES EN LA INDUSTRIA DE LA MÚSICA

2022 *Igualdad de Género en la Industria de la Música: Una Visión desde una perspectiva de género*. Disponible en: <https://asociacionmim.com/wp-content/uploads/2022/11/II-ESTUDIO-MIM-Igualdad-de-Genero-Industria-Musical-2022.pdf> [acceso: 22 de mayo de 2023].

MURCIANO MARTÍNEZ, MANUEL Y CARLOS GONZÁLEZ SAAVEDRA

2018 “Las industrias culturales y creativas en España: una aproximación cuantitativa”, *Las industrias culturales y creativas en Iberoamérica: evolución y perspectivas*. Juan José Sánchez Balaguer, Santiago Arroyo Serrano, José Francisco Parra Azor y Antonio José Verdú Jover (coordinadores). Alicante: Cátedra Iberoamericana ‘Alejandro Roemmers’ de Industrias Culturales y Creativas de la Universidad Miguel Hernández de Elche - Fundación Iberoamericana de las Industrias Culturales y Creativas, pp. 205-218.

OBSERVATORIO CULTURAL

2020 *Resultados Catastro de estado de situación: Agentes, Centros y Organizaciones Culturales*. Disponible en: <http://observatorio.cultura.gob.cl/index.php/2020/04/25/resultados-catastro-de-estado-de-situacion-agentes-centros-y-organizaciones-culturales/> [acceso: 30 de noviembre de 2022].

OBSERVATORIO DIGITAL DE LA MÚSICA CHILENA

2020 *Diagnóstico de la industria musical chilena: Estallido social y COVID-19*. Observatorio Digital de la Música Chilena. Disponible en: <https://chilecreativo.cl/wp-content/uploads/2022/08/ODMC-Diagnostico-de-la-Industria-Musical-Chilena-Estallido-Social-y-COVID-19.pdf> [acceso: 30 de noviembre de 2022].

OCHOA, ANA MARÍA

2003 *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Editorial Norma.

PINOCHET COBOS, CARLA Y MARCELA VALDOVINOS

2021 “El monopolio de la técnica: inequidades de género y agencia feminista en las labores de apoyo del campo musical chileno”, *Resonancias: Revista de Investigación Musical*, XXV/48 (enero-junio), pp. 87-108. DOI: 10.7764/res.2021.48.5

PINOCHET COBOS, CARLA, JAVIERA NOVOA Y VALENTINA BASÁEZ

- 2021 “El círculo vicioso de la invisibilidad femenina: inequidades de género en el campo musical chileno”, *Revista Musical Chilena*, LXXV/236 (julio-diciembre), pp. 38-61. DOI: 10.4067/s0716-27902021000200038

PINOCHET COBOS, CARLA, TOMÁS PETERS Y VICTORIA GUZMÁN

- 2021 “La crisis COVID en el sector cultural chileno: estrategias de acción colectiva y políticas culturales desde abajo”, *Revista de Estudios Sociales*, 78, pp. 14-35. DOI: 10.7440/res78.2021.02

RAMOS, PILAR

- 2010 “Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música”, *Revista Musical Chilena*, LXIV/213 (enero-junio), pp. 7-25. DOI: 10.4067/S0716-27902010000100002

- 2013 “Una historia particular de la música: La contribución de las mujeres”, *Brocar. Cuadernos De Investigación Histórica*, 37, pp. 207-224. DOI: 10.18172/brocar.2546

RED DE ORGANIZACIONES EN LA MÚSICA DE MUJERES Y DISIDENCIAS ASOCIADAS (ROMMDA)

- 2020 *Mujeres y disidencias en la industria musical chilena*. Santiago, Chile: Ministerio de las Artes, las Culturas y el Patrimonio.

REDDINGTON, HELEN

- 2018 “Gender ventriloquism in studio production”, *IASPM Journal*, VIII/1, pp. 59-73. DOI: 10.5429/2079-3871(2018)v8i1.6en

RENDUELES MENÉNDEZ DE LLANO, CÉSAR

- 2016 “La ciudadanía digital. ¿Ágora aumentada o individualismo postmaterialista?”, *Revista Latinoamericana de Tecnología Educativa (RELATEC)*, XV/2, pp. 15-24. DOI: 10.17398/1695-288X.15.2.15

SCOLARI, CARLOS

- 2008 *Hipermediaciones: Elementos para una teoría de la comunicación digital interactiva*. Barcelona: Gedisa.

- 2014 “Transmedia storytelling: new ways of communicating in the digital age”, *AC/E digital culture Annual Yearbook*. Javier Celaya (editor). Madrid: AC/E - Acción Cultural Española, pp. 71-81. Disponible en: https://www.accioncultural.es/media/Default%20Files/activ/2014/Adj/Anuario_ACE_2014/EN/6Storytelling_CScolari.pdf [acceso: 30 de noviembre de 2022].

STRONG, CATHERINE Y SARAH RAINE

- 2018 “Gender politics in the music industry”, *IASPM Journal*, VIII/1, pp. 2-8. DOI: 10.5429/2079-3871(2018)v8i1.2en

TRUJILLO MONTALVO, PATRICIO

- 2010 “Etnografía en mundos virtuales”, *Antropología. Cuadernos de Investigación*, 9, pp. 109-117. DOI: 10.26807/ant.v0i9.68

UNESCO

- 2022 “Re/Shaping Policies for Creativity. Addressing culture as a global public good”, editado por Baltà Portolés, Jordi (ed. principal). Paris: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO).

VILLARROYA PLANAS, ANNA

- 2017 “L’ocupació en el sector de la cultura des d’una perspectiva de gènere”, *DeCultura*, 50, pp. 1-59. Disponible en: <https://culturaygenero.com/wp-content/uploads/2020/07/ocupacion-sector-cultural-igualdad-genero.pdf> [acceso: 30 de noviembre de 2022].

- 2022 “Gender equality: one step forward, two steps back”, *Re/Shaping Policies for Creativity. Addressing culture as a global public good*. Jordi Baltà Portolés (editor principal). Paris: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO), pp. 241-262.

WAJCMAN, JUDY

- 1991 *Feminism confronts technology*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.

WEBER, MAX

2002 *Economía y sociedad*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.

WHYATT, SARA

2022 “Salvaguardar la libertad de creación”, *Re/Shaping Policies for Creativity. Addressing culture as a global public good*. Jordi Baltà Portolés (editor principal). París: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO), pp. 263-285.

YÚDICE, GEORGE

2007 *Nuevas tecnologías, Música y experiencia*. Barcelona: Gedisa.

ZAVALA GIRONÉS, MARÍA

2009 “Estrategia del olvido: Apuntes sobre algunas paradojas de la musicología feminista”, *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz*, IV, pp. 207-217.

*Provocando en la feria: territorios populares,
performance transmarica y música pop periférica
brasileña*

*Provoking at the marketplace: popular territories, queer
performance and Brazilian peripheral pop music*

por

Leandro Stoffels

The University of Texas at Austin, Estados Unidos
leostoffels@utexas.edu

Simone Pereira de Sá

Universidade Federal Fluminense, Brasil
simonesa@id.uff.br

En este artículo analizamos cuatro videoclips de artistas *queer* brasileños y contemporáneos, que comparten un mismo escenario: las ferias y los mercados públicos. Los videoclips son: “Laricado” de Getúlio Abelha, “Fast Phoda” de Kika Boom, “Não pode esquecer o guanto” de Leona Vingativa y “Popa da bunda” del colectivo Afrobapho. Partiendo de la comprensión de las ferias como territorios de lo popular, nuestro objetivo es indagar en cómo las *performances* engendradas por estos artistas reclaman y se “apropian” de esos territorios por medio de sus narrativas. Con ese objetivo, primero realizamos una revisión teórica en torno de la noción de territorio. A continuación, realizamos el análisis de los videoclips post-MTV, en diálogo con los trabajos acerca de la *performance* como actos de transferencia vital (Taylor 2015) y con la investigación dedicada a proponer caminos metodológicos para los estudios de *performance* en videoclips (Soares 2014a, 2014b).

Palabras clave: Activismo de la disidencia sexual y de género, territorios, videoclip, música pop periférica brasileña, ferias y mercados.

In this article we analyze four music videos of contemporary Brazilian queer artists, who share the same scenario: fairs and public marketplaces. The music videos are: Laricado by Getúlio Abelha, Fast Phoda by Kika Boom, Não pode esquecer o guanto by Leona Vingativa and Popa da Bunda by the Afrobapho collective. Beginning from the understanding of fairs as popular territories, our objective is to investigate how the audiovisual performances of these artists claim and “appropriate” these territories through their narratives. With this objective, we first carry out a theoretical review around the notion of territory. Next, we conduct the analysis of the post-MTV music videos, in dialogue with the academic work on performance as acts of vital transference (Taylor 2015), and research dedicated to proposing methodological paths for performance studies in music videos (Soares 2014a, 2014b).

Keywords: queer activism, territories, music videos, Brazilian pop-peripheral music, fairs and public marketplaces.

INTRODUCCIÓN¹

*É a minha música nova, e vai bombar, querida*², le dice Leona Vingativa a alguien que está fuera de cámara. Entonces escuchamos las primeras notas de la guitarra que inician la canción titulada “Não pode esquecer o guanto”³. La letra comienza así: *As travas bem babadeiras, não deitam pra bofe nenhum*⁴, mientras seguimos a la artista y a sus dos compañeras⁵ caminando por las calles del mercado Ver-O-Peso⁶, bailando por donde pasan: las calles, los transportes públicos, las plazas y, sobre todo, los mercados y las ferias de la región.

El videoclip “Não pode esquecer o guanto”⁷ está compuesto por el registro audiovisual de una *performance* realizada por Leona Vingativa en un espacio público tradicional de su ciudad (Belén, capital del estado de Pará): el mercado Ver-O-Peso. Junto con el registro visual, otras características demuestran la estrecha relación territorial de la canción con esa capital, comenzando por el ritmo llamado *carimbó*, muy popular en la región. Además, las referencias locales en las letras son abundantes, mencionando, entre otros lugares, a la Isla de Marajó y al barrio conocido como Bairro do Reduto, así como también a comidas locales típicas, como la pupuña y el asaí. En la parte final de la letra, la cantante dice que, en Belén, *no meio da malandragem*⁸, ella es una verdadera estrella de la música pop, lo que demuestra nuevamente su estrecha relación con este territorio.

¹ Este artículo retoma algunas de las cuestiones abordadas en las investigaciones “Transviadagens pop-periféricas: videoclipes, activismos bastardos e territórios populares” llevada a cabo por Leandro Stoffels con el apoyo de la Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES, Brasil) y “Música pop-periférica: política, activismo e controvérsias em plataformas digitais” realizada por Simone Pereira de Sá, financiada por el Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq, Brasil). Agradecemos a estas agencias por su apoyo financiero. Es importante señalar que las imágenes presentadas en este artículo fueron publicadas previamente como parte de la tesis de maestría de Stoffels (2022) bajo la supervisión de Simone Pereira de Sá en la Universidade Federal Fluminense. El trabajo que se presenta aquí revisa y amplía los análisis previos (Pereira de Sá y Stoffels 2022), profundizando en el debate acerca de territorios y músicas populares. La traducción al español ha sido realizada por Rodrigo Labriola. *NB:* Debido al uso constante del argot (*gíria*) y de localismos en las letras de las canciones analizadas, optamos por ofrecer en este artículo traducciones al castellano descriptivas de su significado, citando en el cuerpo principal los textos originales en portugués, para preservar sus matices connotativos. Ocasionalmente, utilizamos perífrasis explicativas o bien agregamos entre corchetes alternativas más coloquiales o informales (de diferentes regiones del castellano) para algunas de las palabras traducidas. En el caso del título de este trabajo, en un contexto de *performance* en ferias y mercados, el verbo “provocar” hace referencia al significado figurado o pretendido de *enviadecer* (literalmente, “amariconar”; de “marica”, traducción universal en castellano del portugués *viado*) en el argot transexual brasileño.

² “Esta es mi nueva canción y va a ser un éxito [fenómeno, boom], querida”.

³ “No puedes olvidarte el preservativo [forro, condón]”.

⁴ Traducción explicativa: “Las travestis maravillosas no se someten a ningún hombre”.

⁵ Bailarinas: Thayla Savick y Matheus Silva.

⁶ Ver-O-Peso es un conjunto arquitectónico y paisajístico catalogado por el Instituto de Patrimonio Histórico y Artístico del Brasil (Iphan), que incluye varios edificios históricos de la ciudad de Belén, capital del estado de Pará, incluyendo el Boulevard Castilhos França, el Mercado de Carne, el Mercado de Pescados, el caserío, las plazas del Reloj y Don Pedro II, el embarcadero, la Feria del Asaí y la Ladeira do Castelo. Su edificio más conocido es el mercado Ver-O-Peso. Véase: portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/828. [acceso: 7 de octubre de 2023].

⁷ Parodia tanto de la canción “No meio do pitiú” (“En medio del *pitiú* [lugar portuario con fuerte olor a pescado]”) como de su videoclip, de la cantante paraense Dona Onete.

⁸ “Entre el malandrán”.

Leona Vingativa fue una de las primeras celebridades de la *web* (*webcelebrities*) LGBT del Brasil. De niña, sus videos interpretando a una villana inspirada en las telenovelas mexicanas, en la serie de cortometrajes titulados *Leona, Asesina Vengativa*, se volvieron virales en 2009. Otros videos siguieron en años posteriores, en los que se presenta como una joven travesti, cantando y bailando parodias de canciones populares. Desde su primer disco, grabado en un celular, Leona ejecutó su *performance* utilizando el cuerpo para crear y actuar en el mundo, tanto en el ámbito local de Belén como globalmente mediante las plataformas de intercambio de contenidos audiovisuales, como *YouTube*.

Desde la publicación de la primera parte de la serie *Leona, Asesina Vengativa*, hace ya poco más de una década, hemos visto surgir una multiplicidad de narrativas artísticas centradas en cuestiones políticas relacionadas con los géneros y las sexualidades disidentes en Brasil, un fenómeno que Leandro Colling (2018) describe como “el surgimiento del activismo de disidencia sexual y de género”⁹. Son ejemplos de ese fenómeno Pablllo Vittar, Glória Groove, Linn da Quebrada y As Baías, entre muchas otras artistas que, en la última década, han logrado una mayor repercusión mediática a nivel nacional, a partir de la construcción de una constelación de *performances* audiovisuales disidentes que nos interpelan con múltiples preguntas¹⁰. Sin embargo, en este artículo, nuestro enfoque se concentrará particularmente en uno de los aspectos de esa construcción narrativa que nos interesó a partir del videoclip de Leona Vingativa: la relación entre las actuaciones de los artistas y los territorios de la ciudad, y especialmente la “ocupación” de determinados territorios populares, tales como mercados y ferias, por parte de los artistas *queer* de la escena pop periférica brasileña.

Según Mijaíl Bajtín (2003), las ferias, los mercados y las plazas públicas son los espacios de cultura popular por excelencia, al menos desde el siglo XVI. Son considerados banales, de la vida cotidiana de las personas (Mascarenhas y Dolzani 2008) y son tanto comerciales como comunitarios. También son espacios concurridos, propicios para la burla y la blasfemia. Así, entendemos las ferias y los mercados como territorios fundamentalmente comunicacionales: lugares de flujos intensos no solo de mercancías sino también de ideas, conocimientos (antiguos y modernos), estéticas y culturas. En otras palabras, son territorios de intercambio material y simbólico, que también configuran campos de comunicación y mediación entre diferentes territorios, entre el interior y la capital, el centro y los suburbios, lo local y lo global.

A partir de la idea de “constelaciones” de videoclips en red –que privilegia el análisis de los vínculos y flujos entre los videoclips, y de estos con sus entornos comunicacionales–, propuesta por Pereira de Sá (2021: 78), se realizó un recorte seleccionando otros videoclips que utilizan ferias y mercados como escenarios, para discutir si las *performances* de estos y estas artistas afectan o son afectadas por esas territorialidades populares, y de qué manera. Así, después de una investigación inicial, definimos un corpus de cuatro producciones: “Laricado” de Getúlio Abelha, cantante gay nacido en Teresina (Piauí) y radicado en Fortaleza (Ceará); “Fast Phoda” de Kika Boom, “Drag queen” de Goiânia (Goiás); “Popa da Bunda” de AfroBapho, un colectivo de artistas negros LGBTQIA+ de Salvador (Bahía); además del mencionado “Não pode esquecer o guanto” de Leona Vingativa, cantante travesti de Belén (Pará). Sin intención de constituir un corpus exhaustivo, se eligieron estos videoclips porque tienen algunas características en común. En primer lugar, como ya se mencionó, escenifican la relación de los artistas con la ciudad, más específicamente con las

⁹ Todas las traducciones al castellano de las citas bibliográficas son nuestras.

¹⁰ Entre los autores precursores en reflexiones acerca de la música *queer* en Brasil, destacamos los trabajos de Adalberto Paranhos (2019), Jorge Caê Rodrigues (Rodrigues 2019; Rodrigues y Thurler 2022) y Rose de Melo Rocha (2021).

ferias y los mercados públicos. En segundo lugar, las canciones tratan el cuerpo, el deseo y la sexualidad de forma leve, relajada y alegre. Como tercera característica, es posible destacar que las canciones pertenecen a géneros de música pop periférica brasileña¹¹. Por fin, en cuarto lugar, las artistas son provenientes de ciudades de estados de las regiones Norte, Nordeste y Medio Oeste de Brasil¹².

Una de nuestras premisas centrales es que estas *performances* se entenderían como actos políticos de emancipación, capaces de negociar conflictos y diferencias a partir de las “intervenciones públicas a través de la alegría”, en palabras de Omar Rincón (2016). Al mismo tiempo, intentamos comprender cómo los videoclips se difunden de acuerdo con las estrategias de construcción de visibilidad y ocupación de los territorios por parte de artistas LGBTQIA+, con el objetivo de construir una “vida vivible” (Butler 2010, 2020) y visible para sujetos de sexualidades y géneros disidentes.

En las obras de estos y estas artistas, se destaca el videoclip en su forma contemporánea, también llamada “post-MTV” (Pereira de Sá 2019). Lo que define ese contexto es la disminución significativa en los precios de los equipos de edición y grabación audiovisual, y principalmente el surgimiento de plataformas digitales como YouTube, que redujeron la dependencia de los artistas a las compañías discográficas y de televisión para difundir sus obras. Según Pereira de Sá (2021), el lenguaje del videoclip adquiere significados políticos cuando es incorporado por los sujetos periféricos, y la visibilidad que otorga adquiere un sentido de ocupación, disputa y resistencia.

En cuanto a la metodología, luego de seleccionar el corpus, realizamos un análisis diegético de los videoclips prestando atención a los guiones de las *performances*, es decir, a la utilización del cuerpo de estas artistas en relación con la ciudad y, especialmente, con las ferias y los mercados públicos. Tomamos como categoría clave la noción de *performance* desarrollada por Taylor (2015), que la entiende como un acto de transferencia vital capaz de transmitir significados, recuerdos y conocimientos. También nos inspiramos en los trabajos de Soares (2014a, 2014b) dedicados a pensar la relación entre *performance* y videoclips, los que resaltan la importancia de analizar algunos rasgos estéticos como el entorno, la voz, los gestos, las interacciones, etc. A partir de ese diálogo, formulamos algunas de las preguntas que plantea este artículo. ¿Cómo se utilizan y estetizan los cuerpos en estas *performances*? ¿Cómo se representan las disidencias de género y sexualidad en las obras? ¿Qué gestos desencadenan estos cuerpos para relacionarse con la ciudad y con otros cuerpos? ¿Cómo irrumpen esas *performances* en la vida cotidiana, y viceversa?

¹¹ Simone Pereira de Sá (2021) entiende que la idea de “música popular” en el Brasil es disputada por dos constelaciones musicales distintas. La primera es la MPB (Música Popular Brasileña), ligada al samba, el tropicalismo y la música de protesta, y se caracteriza por la politización de las letras y la aceptación de la crítica y los medios tradicionales. La segunda constelación de “músicas populares” del Brasil está ligada a la noción de éxito de público (en especial, entre las clases populares) y aglutina diferentes ritmos regionales del país, como el *sertanejo*, el funk carioca, el *pagode baiano*, el *brega*, el *tecnobrega*, el forró electrónico, entre otros. Históricamente, la primera constelación fue apreciada por las clases medias urbanas y recibió el reconocimiento de la crítica. En cambio, la segunda constelación se desarrolló durante mucho tiempo en escenarios musicales independientes y aislados, en gran parte restringida a ciertos territorios considerados periféricos (las ciudades del interior y la periferia de las capitales), con sus propias casas discográficas y sus espacios de espectáculos. Todos los artistas analizados en este texto están asociados a diferentes géneros ligados a la segunda constelación, denominada “música pop-periférica brasileña” por Pereira de Sá.

¹² Salvador, Fortaleza, Belén y Goiânia. Estas cuatro capitales son consideradas ciudades de mediano poder en el contexto brasileño, ya que funcionan como centros del poder político y mediático a nivel regional/estatal, mientras que al mismo tiempo están lejos de los grandes centros financieros y mediáticos del país, que se concentran en las regiones Sur-Sureste del Brasil, especialmente en el eje Río de Janeiro-San Pablo.

Finalmente, aclaramos que nuestra perspectiva, en diálogo con Vernallis (2013); Korsgaard (2017) y Railton y Watson (2011), defiende el protagonismo de los audiovisuales musicales digitales en la cultura y el mercado musical actual. Más allá que meros productos destinados a promocionar una canción, los videoclips que circulan en las redes digitales –llamados videoclips post-MTV por Pereira de Sá (2021)– son el principal formato de circulación de la música en la actualidad; y de su éxito y visibilidad dependen otras decisiones artísticas y comerciales, como lanzar un disco en una fecha posterior. Así, entendemos que es fundamental que los investigadores en el campo de la música incorporen este objeto dentro de los análisis del campo musical, entendiendo que se trata de un producto específico con sus propios estándares de producción, códigos y convenciones de representación, y complejos modos de circulación. También son, en otro nivel, un lugar clave en el que se producen, inscriben y negocian las identidades culturales (Railton y Watson 2011; Connell y Gibson 2003; Krims 2007).

A grandes rasgos, el artículo está organizado en dos secciones. En la primera parte, hacemos una breve revisión bibliográfica de la noción de territorio, presentando el concepto y cómo este se articula con las luchas políticas y los cambios sociales en el contexto latinoamericano. Además, defendemos que las narrativas mediáticas funcionan como estrategias políticas para la apropiación de territorios por parte de los sujetos subalternos. A continuación, en la segunda parte, presentamos el análisis de los videoclips, realizado a partir de un recorte del material. Siguiendo las indagaciones de Soares (2014a, 2014b), nuestro análisis comienza con las letras de las canciones, destacando los significados connotativos y denotativos expresados en ellas, los posibles guiones (de actuaciones y gestos) sugeridos por las letras, así como el argot y los localismos, que ayudan a territorializar esos discursos. También prestamos atención a los sonidos de las canciones: las voces de los artistas, sus entonaciones, gritos, gemidos, así como a las expectativas de género (masculino/femenino) implícitas en sus tonos vocales. Además, prestamos atención a otros sonidos, como los ruidos “externos”, *collages* o el uso de distintos instrumentos que, relacionados con diversos géneros musicales, también contribuyen a territorializar tales sonidos. Por fin, nuestro análisis se concentra en el nivel visual del videoclip, observando los cuerpos de las artistas (sus gestos, actitudes, facciones), su vestuario y sus bailes (coreografiados o no) y, en especial, realizamos una interpretación de los guiones performáticos, en lo concerniente a sus trayectorias en el espacio público, las interacciones con la feria y el entorno, además de los usos o desestabilizaciones de clichés y estereotipos. Con este enfoque detallado, intentamos comprender cómo el territorio popular de ferias y mercados se instala como mediador y se transforma en territorio de lucha, por medio de los diferentes estratos de sentido en los videoclips.

1. LA NOCIÓN DE TERRITORIO EN PERSPECTIVA

Al abordar la noción de territorio, entendemos que este se constituye como un campo de fuerzas, un lugar de ejercicio y lucha por el poder, un espacio de dialécticas y contradicciones entre diferentes sujetos y grupos que se apropian de este. Milton Santos describe el territorio, en sus múltiples dimensiones y escalas, como “la arena de oposición entre el mercado (...) y la sociedad civil” (Santos 2005: 259). Según Robert Sack, “la territorialidad es una expresión geográfica primaria del poder social. Es el medio por el cual el espacio y la sociedad se interrelacionan” (Sack 1986: 5). Así, el territorio es el espacio donde las fuerzas del mercado y del Estado se enfrentan a las fuerzas sociales, donde confluyen las dimensiones económicas, políticas y culturales. A partir de esta noción miltoniana de territorio, es posible destacar su importancia estratégica en las dinámicas de transformación de la sociedad.

Rogério Haesbaert sostiene que la palabra “territorio” conlleva una doble connotación. Por un lado, se refiere al territorio-tierra (*terra-territorium*), que inspira identificación y apropiación entre quienes tienen el privilegio de acceso. Por otro lado, también dispara la idea de territorio-terror (*terreo-terror*), que inspira temor en quienes están excluidos de ese espacio (Haesbaert 2007). En este sentido, el autor afirma que un territorio siempre tiene que ver con el poder, ya sea en el sentido más concreto y tradicional de “poder político”, como dominación territorial, o bien en un sentido más implícito y simbólico, como apropiación territorial.

Basándose en los trabajos de Carlos Zambrano, Haesbaert entiende que el territorio se constituye como una “lucha social por la conquista del espacio”; lucha en la que siempre están involucrados “juegos más concretos, material-funcionales, y juegos más simbólicos de poder” (Haesbaert 2007: 34). Aquí, entonces, destacamos una de las premisas esenciales de nuestra argumentación: que las *performances* de estas artistas musicales en los espacios urbanos son luchas simbólicas de poder y resistencia. Frente a los regímenes de control que pretenden gobernar el tejido urbano desde la perspectiva de la funcionalidad única de los espacios (privilegiando los usos comerciales, borrando otros posibles significados), las obras de algunas de estas artistas reivindican y proponen usos menos rígidos y más creativos de tales lugares, apuntando así a la constitución de territorialidades múltiples, o multiterritorialidades (Haesbaert 2004).

En este contexto, las luchas decoloniales y anticoloniales en América Latina nos ayudan a comprender las nociones de territorio y cuerpo de manera relacional, observando cómo se constituyen y se afectan mutuamente. Aquí, el cuerpo se entendería como un instrumento de reivindicación territorial.

El énfasis dado por muchos grupos sociales latinoamericanos, en especial los pueblos indígenas y los movimientos de mujeres –principalmente mujeres indígenas– al cuerpo-tierra-territorio como categoría práctica, es revelador, sobre todo, de la importancia del territorio de vida, aquí llamado territorio de r-existencia, contra las múltiples amenazas y violencias que sistemáticamente han sufrido estos grupos (Haesbaert 2020: 87).

En nuestro debate se privilegiará esta noción de territorio que toma como central la experiencia vivida, los usos cotidianos, la relación de los cuerpos con el espacio. No trabajaremos con los “grandes poderes” (el Estado, los Tribunales de Justicia, o las instituciones en general), sino con la noción de *micropoderes* (Foucault 1993): los que circulan mediante actos efímeros y ordinarios, que son expresiones de las luchas cotidianas, y que se movilizan y son cuestionados con las *performances* artísticas que abordamos aquí.

Para comprender estas negociaciones corporales que promueven las personas LGBTQIA+ en los espacios públicos, también necesitamos estudiar cómo se manifiesta la producción heterosexual del espacio. El arquitecto mexicano Sergio Salazar Barrón (2016) recuerda que la división de géneros construye identidades vinculadas a determinados espacios específicos, donde la misma separación de esos géneros se reproduce y se naturaliza. La casa, por ejemplo, es vista como el espacio ideal para los roles performativos femeninos, mientras que los hombres tendrían la libertad de moverse entre lo público y lo privado. En cuanto a la sexualidad, el autor observa que los heterosexuales expresarían sus deseos de forma pública y natural, mientras que las manifestaciones de afecto homosexual son constantemente repudiadas, recibiendo agresiones verbales y físicas. “Estos actos cotidianos y ubicuos que escapan a la conciencia de quienes siguen cabalmente los roles asignados producen el tejido urbano y se constituyen, en apariencia, como lo normal o natural” (Salazar Barrón 2016: 101). De esta forma, al igual que en otros grupos disidentes, ciertas experiencias de la comunidad LGBTQIA+ requieren intensas negociaciones con diferentes territorios cuando lo que se busca es la construcción de una vida posible y vivible para sus miembros.

2. CUERPOS DISIDENTES, TERRITORIOS Y VIDEOCLIPS

2.1. “Popa da bunda” – Afrobapho

Afrobapho es un colectivo de jóvenes artistas negros LGBT de Salvador, Bahía, que “utiliza las artes integradas como una forma de movilización social, [en] la intersección de raza, géneros y sexualidades”¹³. Surgió como un grupo de WhatsApp, antes de migrar a Facebook y, actualmente, a Instagram; lo que demuestra el lugar relevante que tienen las plataformas digitales en la constitución del colectivo. Centrándose en la discusión de agendas y causas de las *bixas pretas faveladas*¹⁴ (como se describen a sí mismas), el colectivo presentó desde el comienzo un “fuerte atractivo escénico y estético junto con una notable militancia visual y textual” (Santos y Oliveira de Freitas 2019: 267). El colectivo realiza producciones en varios formatos, *online* y *offline*, tales como videoclips, cortometrajes, sesiones de fotos y fiestas.

En el videoclip analizado, el colectivo realiza una interpretación coreográfica de la canción “Elas gostam (Popa da bunda)”¹⁵, compuesta en conjunto por los grupos soteropolitanos¹⁶ ÆTTØØXXÁ y Psirico. Las voces masculinas de sus vocalistas anuncian cuerpos femeninos negros y sensuales que se exhiben. La letra trata acerca de personas que usan una vestimenta en particular: los pantaloncitos cortos y muy ajustados (*shorts*) que dejan a la vista la parte inferior de las nalgas y atraen el deseo. La canción repite varias veces *olha a popa da bunda, olha a popa da bunda*¹⁷, mostrando admiración y excitación con lo corporal. Aunque *muitos ach[e]m até vulgar*, el yo-lírico afirma: *eu não ligo / para mim é normal [...] tô nem aí / tô afim de olhar*¹⁸.

El vestuario y la corporalidad explotados en la canción son comunes en el ambiente de la música *swinguera/pagodão*¹⁹. Los pantaloncitos cortos y ajustados son la vestimenta más común entre las mujeres, al igual que en otros ambientes periféricos del pop brasileño, como el funk carioca. Esta prenda sirve para exhibir sensualmente el cuerpo en el contexto de la fiesta, valorizando y “levantando” ciertas partes del cuerpo, además de facilitar los movimientos de baile, especialmente los de la cadera. Además, estas prendas suelen ser “más frescas”, ayudando a paliar el calor tropical en un contexto de coreografías muy intensas.

Sin embargo, además de ser utilizados por las mujeres cisgénero, los pantaloncitos cortos y ajustados también constituyen el vestuario del público *transmarica*²⁰ en el ambiente

¹³ Fuente: perfil colectivo en Facebook. Disponible en www.facebook.com/AFROBAPHO [acceso: 7 de octubre de 2023].

¹⁴ “Maricas negras de la favela [villas miseria / población callampa / chabolas / etc.]”.

¹⁵ “A ellas les gusta (Popa del culo)”, en traducción literal. (Uso figurado de la popa redondeada de los navíos, haciendo referencia a la parte inferior de las nalgas.)

¹⁶ Habitantes de Salvador de Bahía.

¹⁷ “Mira la popa del culo, mira la popa del culo”.

¹⁸ “Muchos piensan que es vulgar”. / “A mí no me interesa / para mí es normal”. / “A mí qué me importa / tengo ganas de mirar”.

¹⁹ El *pagodão* (“pagodón”) también llamado *swinguera* (“swingera”) o *pagode baiano* (“pagode bahiano”) es un género de música pop periférica en el estado de Bahía. El *pagodão* se origina en el samba de la región conocida como Recóncavo Bahiano (zona alrededor de la Bahía de Todos los Santos), y empezó a adquirir protagonismo en la década de 1990 con el éxito de la banda “É o Tchan”. Junto con la música *axé*, forma parte del repertorio principal del carnaval de Salvador (Nascimento 2012). Es un género históricamente dominado por hombres, y solo recientemente comenzaron a destacarse las primeras vocalistas femeninas, con artistas como la Dama do Pagode (lesbiana) y As Travestis (trans), entre otras.

²⁰ Usamos la idea de *performance* “transmarica” (en portugués: *transviada*) para reconocer experiencias de género y sexualidad que desdibujan los patrones hétero y cisnormativos. Debe

pop periférico del *pagodão*, cuya utilidad es exhibir sus cuerpos, la sensualidad y el orgullo de sus propias feminidades. El videoclip coreográfico del colectivo Afrobapho lo expresa visualmente. El uso de los *shorts* por parte de jóvenes transmaricas adquiere un sentido de empoderamiento de estos cuerpos que, en lugar de negar su diferencia, la exhiben y tal vez la celebran, por medio del vestuario y los pasos de baile, que también se interpretan como “femeninos”. Cuando un colectivo de transmaricas aparece interpretando una canción acerca de este atuendo, existe también una apropiación de los significados que conlleva esta prenda de vestir: la sensualidad y la feminidad que evocan los pantaloncitos ajustados.

El videoclip arranca con un primer plano del balanceo de la cadera de una transmarica negra, que llega a la Feria de San Joaquín, en Salvador. Además de las maricas negras, tenemos mujeres trans y una *drag queen* representando al colectivo; todas vestidas con sus *shorts*. Imágenes de la feria como puestos de frutas, los grafitis de una Yemanjá²¹, trabajadores empujando carretas y ofreciendo productos, se intercalan con imágenes de cuerpos trans-maricas llegando y pasando por los pasillos. Comienzan las actuaciones coreográficas entre bolsas de cebollas, mostradores de frutas, castañas y gambas secas, como ejemplo de algunos de los escenarios de estos bailes. Una parte del público responde: un hombre pasa por detrás de una bailarina, reaccionando y provocándola. En otra escena, unos trabajadores miran y filman con expresiones que muestran una mezcla de sorpresa, admiración, libertinaje y deseo. Más adelante, surgen los primeros planos de los rostros de algunas mujeres negras cisgénero que forman parte del colectivo Afrobapho. Están inmóviles, con rostros serios; sus cuerpos no se exhiben ni realizan coreografías, en oposición a las expectativas del género musical del *pagodão*, cuyas letras suelen convocar a la danza y al deseo sexual directo por el cuerpo de las mujeres negras.

Es necesario destacar aquí las coreografías realizadas por las personas que integran el colectivo. En este videoclip, se mezclan los movimientos del *vogue*²² con las coreografías del *pagodão*. Del *vogue* extraen las *performances* de manos (*hand performances*), que son pasos de baile en los que las manos giran rápidamente en direcciones opuestas, con los brazos por encima o por delante de la cabeza del bailarín (ver Figura 1). El *pagodão*, en cambio, está representado por los intensos movimientos de cadera (ver Figura 2) que caracterizan ese género. De modo que los integrantes del colectivo establecen un diálogo coreográfico entre una expresión pop periférica bahiana (*swingueira*) y una expresión pop periférica norteamericana (*vogue*).

Es probable que, como la *performance* del videoclip es coreográfica y bailada, implique menos toques o el contacto directo con la feria y la gente. El público mira, reacciona, pero no entra en la escena ni en el guion. Podemos ver también que hay una mayor distancia respecto del público circundante, si lo comparamos con el videoclip “Não pode esquecer o

entenderse como una noción fluida, semejante a las propias experiencias de género y sexualidad a las que se refiere. Cuando hablamos de “mariconadas”, nos acercamos a una estrategia común utilizada por los propios sujetos LGBTQIA+, quienes se reapropian de términos que originalmente tenían un significado insultante o peyorativo, como “maricón” (transformándolo en “marica”) con el objetivo de resignificarlos, demostrando orgullo por lo que alguna vez era una fuente de vergüenza. El prefijo “trans-” sirve para reconocer las identidades de género de artistas como Ellen Anjos y Lunna Montty, bailarinas de Afrobapho. Además, el término “transmarica” sirve para indicar el repertorio cultural compartido entre travestis y *queers* afeminados periféricos.

²¹ Deidad (u *orixá*) de las aguas, vinculada a las religiones afrobrasileñas.

²² *Vogue* es una expresión de danza que surgió en el contexto de *Ballroom Culture*, un ambiente pop periférico negro y latino *queer* de la ciudad de Nueva York. El nombre proviene de la revista *Vogue*, inspiración de muchos pasos de este baile que mezcla “pantomima, ademanes del manejo de los estuches de maquillaje, pasos de break dance, movimientos gimnásticos, imitaciones de jeroglíficos del Antiguo Egipto, los desfiles de moda y las poses de las revistas, articulando líneas corporales sinuosas o rectas y posiciones rebuscadas” (Berté 2014: 70).

guanto”, que inspiró inicialmente la versión de Afrobapho²³. Mientras Leona toca al público, los empuja, lo invita a entrar en escena, Afrobapho convoca al público mediante la danza. Por tanto, son *performances* distintas, cuyos guiones esperan diferentes (re)acciones del público.

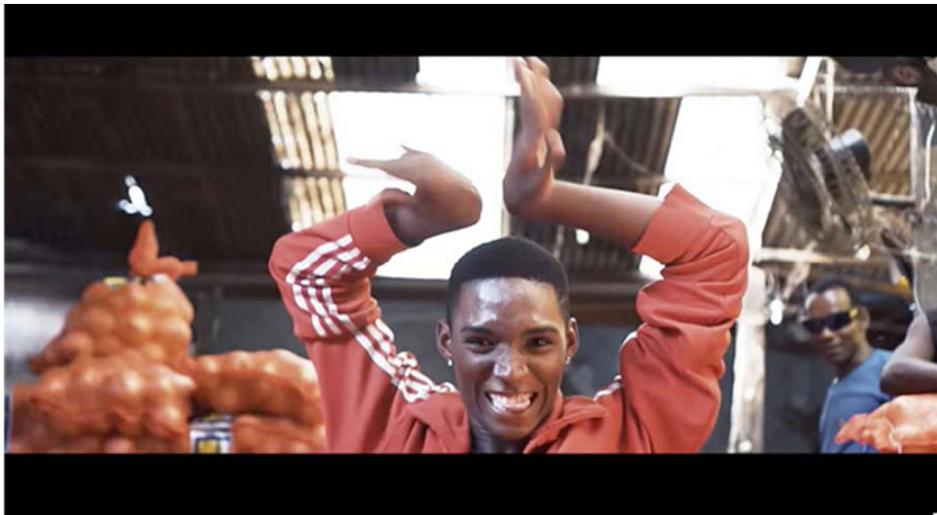


Figura 1. *Hand performance*, coreografía asociada al *vogue* y el ambiente *Ballroom*.

Fuente: YouTube.



Figura 2. Movimientos de cadera, asociados al *pagodão*. Fuente: YouTube.

²³ Según explica el texto que acompaña la publicación del videoclip en las redes sociales del colectivo.

Este videoclip construye la imagen de Afrobapho como una colectividad de cuerpos negros que habitan Salvador, que afirman sus géneros y sexualidades de forma estético-política. En esta *performace* no hay cabida para la burla o la ironía, a diferencia de lo que ocurre en otros videoclips aquí analizados. Uno de los objetivos del videoclip (y del colectivo) es justamente enfrentar el ridículo que históricamente estigmatizó a las “maricas negras” en la cultura popular brasileña. En la *performance* de “Popa da Bunda”, sus integrantes se destacan por la calidad y la precisión de sus coreografías, por el uso danzante (y político) de sus cuerpos. También se destaca la fuerza de la colectividad, de la articulación de una “multitud *queer*” (Preciado 2011) negra, capaz de exhibir y celebrar su diferencia en los espacios públicos de Salvador.

2.2. “Laricado” – Getúlio Abelha

Getúlio Abelha es un cantante, compositor y *performer* nacido en Teresina (Piauí) y radicado en Fortaleza (Ceará). Comenzó su actuación en el teatro, antes de embarcarse en la carrera musical. Conocido por sus canciones burlonas y por sus atuendos irreverentes, su obra surge del encuentro entre las referencias a la región nordestina²⁴ (como Zé Ramalho y el *forró* electrónico²⁵) y los referentes internacionales (como Lady Gaga y David Bowie).

La canción “Laricado”²⁶ trata irreverentemente acerca del apetito y el deseo, comenzando con el título de la canción, que describe específicamente a alguien hambriento después de fumar marihuana. En la letra, el yo-lírico nos presenta un problema: tiene una cita, pero está con hambre. Luego, le pregunta a su compañero *o que vamos fazer?*, siguiendo de manera descarada: *se eu não comer comida, eu vou comer você?*²⁷. La letra mezcla angustias afectivas, alimentarias y sexuales, aprovechando el doble sentido de la palabra *comer*²⁸, tal como se expresa en la estrofa: *Mas é que eu tô com fome, eu vou enlouquecer / Se eu não comer comida eu vou comer você / Você vai me comer, eu vou comer você / Você vai me comer e a gente vai se devorar*²⁹. La letra también menciona varios alimentos, como el *sarapatel*, la *panelada*³⁰,

²⁴ En términos históricos y geográficos, el nordeste del Brasil fue la primera región en ser colonizada por los europeos. Está muy poblada y se divide entre una costa tropical y un interior con menos precipitaciones. En comparación con otras regiones de Brasil, es menos industrializada y su desarrollo económico también es menor.

²⁵ El *forró* electrónico es un ritmo pop periférico con raíces en el interior del nordeste brasileño. Surgió en la década de 1990 como una versión contemporánea del *forró* tradicional, un género que desde la década de 1940 representa cultural y territorialmente a esta región. La versión contemporánea trae algunos cambios en relación con la tradicional, “sonoramente, el bajo y la batería pasan a ser los principales protagonistas de los arreglos, y se disminuye la importancia del acordeón –principal símbolo sonoro y visual del género [tradicional]– en relación con la sección de metales” (Trotta 2014: 140). Por un lado, el estilo más antiguo, también llamado *forró pé-de-serra* [“forró al pie de la sierra”], recibió elogios de la crítica debido a sus asociaciones con la “tradición”; por otro lado, las bandas electrónicas de *forró* son repudiadas por la crítica, “por hacer una música calificada como de baja calidad” (Trotta 2014: 133). Estas son las llamadas “bandas del culo” (en portugués, *bandas da bunda*), siendo acusadas de hacer un “erotismo” vulgar debido al uso de los juegos de palabra con connotación sexual.

²⁶ “Hambriento [con muchas ganas de comer]”.

²⁷ “¿Qué vamos a hacer?” / “Si no como comida, te voy a comer”.

²⁸ En portugués brasileño, *comer* significa alimentarse y también tiene el significado obsceno de “penetrar sexualmente”; la letra juega con este doble sentido.

²⁹ “Pero tengo hambre y me voy a enloquecer / Si no como comida yo te voy a comer / tú me vas a comer, yo te voy a comer / tú me vas a comer y nos vamos a devorar”.

³⁰ De *panela*: olla. Especie de cocido o guisado con vísceras de la vaca como los callos o el estómago.

el PF³¹, la cocada y el *dindin*³², que ayudan a ubicar territorialmente la canción en un espacio nordestino y de clases populares. En este sentido, es coherente con la ambientación del videoclip localizada en un mercado público, ya que se trata de un territorio destinado a la compra de alimentos populares.

La canción, compuesta por Getúlio y coproducida con DJ Batuta, se basa en sonidos de batería, teclados y acordeón, sobre un compás de *forró*. El tono grave de la voz del cantante desentona con lo que es habitual en el subgénero del *forró* electrónico, donde se destacan las voces agudas. La irreverencia de la letra también se manifiesta sonoramente, ya sea con gruñidos, gritos de “aaauh” u onomatopeyas musicales. Esto se vuelve todavía más explícito hacia el final, pues la canción finaliza con una secuencia de estornudos, eructos y un “ooops”, lo que realza el tono picante de la pista.

El videoclip fue dirigido por el mismo Getúlio Abelha y filmado en el Mercado San Sebastián de Fortaleza. Comienza con el artista ingresando al espacio público con un vestido rosa y una camisa negra (con mangas hechas de una bolsa de basura), pantimedias negras al tono y botas negras. Los accesorios y el maquillaje complementan su atuendo, pues sus uñas también son de color negro, mientras que su boca, el cabello y las cejas están pintados de un rojo intenso, contrastando con la blancura de su piel. Su atuendo extravagante y femenino difiere de la ropa común que usan las personas a su alrededor (De Oliveira Junior y Lemos Zaiatz 2019).

En tanto que la feria ayuda a representar visualmente el sentido “alimentario/gastronómico” de la letra, el sentido “sexual” también se manifiesta en el baile y los besos intercambiados entre Getúlio y otras personas en escena. El videoclip muestra dos tipos de danza, cada uno desencadenando diferentes sentidos. Primero Getúlio aparece bailando solo, fuera de compás, mimetizando algunos sentidos de la letra con sus gestos. Esta danza de movimientos sueltos y amplios sirve para marcar la irreverencia del artista, que es observada e incluso correspondida por el público del mercado. El segundo paso de baile surge cuando Getúlio encuentra una pareja y comienzan a bailar en los pasillos del mercado. Al formar una pareja de baile con otro chico, Getúlio rompe las expectativas del *forró*, posicionándose contra la figura del “macho”, tan valorada en el imaginario de este género musical –figura que, habiendo surgido en el *forró* tradicional, sigue vigente en el *forró* electrónico contemporáneo (De Oliveira Junior y Lemos Zaiatz 2019)–.

Según Trotta, el *forró* es una “música pícaro”³³, muy relacionada con los encuentros amorosos. “La picardía del *forró* es constitutiva del género, y está presente en las letras picantes, el ritmo del acordeón, la danza erotizada y en la energía del “salón”, ya sea metafóricamente creado sobre la tierra de las haciendas en el sertón, o sobre el piso de cemento de plazas públicas” (Trotta 2014: 77).

Pero la picardía del *forró* es heteronormativa, ya que según el autor “el conservadurismo de quienes bailan el *forró* anula casi totalmente la posibilidad de formar parejas homosexuales” (Trotta 2014: 77; el destacado es nuestro). Y continúa afirmando que “en el *forró* no hay espacio simbólico para un intercambio entre roles masculinos y femeninos, y mucho menos para una versión *queer*” (Trotta 2014: 81). Ahora bien, el trabajo de Getúlio Abelha se dirige precisamente a enfrentar ese desafío, buscando abrir espacio en este ambiente

³¹ Sigla de *prato feito*: plato comercial barato y muy popular compuesto por arroz, frijoles, una proteína y ensalada.

³² *Dindin* es uno de los diversos nombres regionales dados a un tipo de helado casero sin palito, muy popular en el Brasil, que también es conocido en otras regiones como *sacolé*, *geladinho*, *chup-chup*, *laranjinha* y *dudu*.

³³ En portugués brasileño, “música safada”.

musical pop periférico para aquellas experiencias de género y sexualidad que históricamente fueron silenciadas en el *forró*.

Las reacciones del público del mercado ante la *performance* de Getúlio son variadas: algunos lanzan miradas extrañas, otros se alejan de la cámara, pero también hay quienes “se meten en el personaje” y participan de la acción. En una de las primeras escenas del videoclip, Getúlio interactúa brevemente con un chico de gorra, que responde rápidamente. Mientras el cantante continúa con su *performance*, el chico lo sigue y repite algunos de sus pasos, girando y respondiendo a su actuación. En otra escena, hacia el final, el cantante baila sobre la mesa de una carnicería, utilizando para su *performance* un trozo de carne y cantando frente a este. Getúlio Abelha se cuelga de un gancho, “ofreciendo” su propia carne a los ojos del mercado y de la audiencia de YouTube. Al fondo, un carnicero observa la escena sin dejar de trabajar: solo sonríe, lo que oscila entre la burla y la complicidad (ver Figura 3).



Figura 3. Getúlio Abelha realiza su *performance* bajo la mirada de un carnicero.
Fuente: YouTube.

En “Laricado” podemos observar a Getúlio incluyendo su diferencia en la escena del *forró* ya desde el título mismo de la canción, que alude al consumo de sustancias psicoactivas. De hecho, el *forró* (a pesar de contar con un amplio repertorio tematizando el consumo de alcohol) no menciona el consumo de drogas ilícitas en sus canciones. Pero la mayor diferencia se encuentra en la expresión de su sexualidad y en su *performance* de género, que resultan evidentes en el vestuario, el baile entre dos hombres o en el tema de la canción, que habla de dos personas “comiéndose”. Getúlio utiliza el espacio del mercado popular como mediador para cumplir este deseo, interactuando con el mercado, ahorcándose, bailando con amigos o personas del lugar. Así, el videoclip construye la imagen de un artista irreverente, divertido, que desafía tabúes en el ámbito del *forró*.

2.3. “Fast Phoda” – Kika Boom

Kika Boom es el nombre de *drag queen* del cantante Rafael Stefanini, nacido en Goiânia (Goiás). Además de cantar, Kika trabaja como compositora y productora para otros artistas de la escena *queer* contemporánea del Brasil, como Lia Clark, Pablllo Vittar y Urias. “Fast Phoda” fue su primer simple y el videoclip se estrenó en abril de 2018 en YouTube. La canción utiliza la base de la canción “The Weekend” de la cantante estadounidense SZA, añadiendo capas de sonidos brasileños del género musical brega.

La letra de la canción “Fast Phoda”³⁴ trata un tema clásico del cancionero popular: el amor no correspondido. Con una mirada joven y contemporánea, se anuncia ya desde el título de la canción: una forma estilizada de deletrear la expresión “*fast foda*” (que en el argot describe encuentros sexuales rápidos y superficiales como un bocadillo de comida rápida o *fastfood*). En la letra, el ideal de amor romántico deseado por el yo-lírico aparece en oposición a una sexualidad sin compromiso. El yo-lírico quiere profundizar o dar mayor seriedad a la relación, pero no es correspondido, explicitando uno de los desafíos de las sexualidades contemporáneas: conciliar la libertad y la labilidad sexual (conquistadas en las últimas décadas) con el deseo de construir vínculos duraderos.

Como se ha mencionado, la canción es una versión de la canción “The Weekend” de SZA, estrella estadounidense de R&B alternativo. La voz de Kika, como en la canción original, aparece suave, susurrada, por momentos “gimiendo”. Esto le confiere a la canción un tono de lamento y sufrimiento. Sin embargo, los sintetizadores suaves del *neo soul* de SZA dan paso a la caja de ritmos, que imprime sonidos de batería un poco más intensos, al ritmo de un *forró* lento.

En el videoclip el vestuario es sencillo. Kika Boom usa *shorts*, una camisa a cuadros y peluca roja. Su pareja sentimental, un muchacho que representa a un trabajador en la feria, viste una camiseta sin mangas y vaqueros. Entre los videoclips aquí analizados, este es el único con una narrativa lineal. Kika llega en un Volkswagen Escarabajo rojo para hacer compras en una feria callejera. La acompaña una amiga (también *drag queen*) y encuentra al vendedor de un puesto de pequis, con quien comienza a coquetear. La pareja va a un motel barato, donde pasan la noche. A la mañana siguiente, se va sin previo aviso, dejando billetes y monedas por un total de R\$ 9,35. Esta escena final reafirma el toque cómico que el videoclip le da a la canción –que también aparece en los juegos gestuales de los personajes con vegetales fálicos, como las berenjenas y las zanahorias, así como en la escena en la que Kika se apoya sobre el cargamento de un carro, bailando discretamente, hasta que es interrumpida por un señor que llega para retirarlo (ver Figura 4)–. La feria y el motel ayudan a situar la clase social de los personajes. Por lo demás, no hay marcas territoriales ni regionales notorias en la letra o en el videoclip, con excepción del puesto de pequis donde trabaja el muchacho, lo que ayuda a ubicar la trama en algún lugar de la región del Cerrado Brasileño.

Kika y su amiga aparecen haciendo movimientos sencillos, sin coreografía, “discretos”, como si no quisieran llamar la atención de la gente que les rodea. El carro de carga, los puestos de frutas y una camioneta son algunas de las marcas visuales que caracterizan el territorio de la feria, que en la narración aparece como el espacio de trabajo del personaje deseado; el lugar de encuentro inicial entre los amantes. En este sentido, el uso escénico de la feria es casi “teatral”, funcionando únicamente como telón de fondo de la acción. Podemos entender que, en la narrativa del videoclip, Kika no quiera indicar o destacar su diferencia en el espacio público, sino todo lo contrario. La trama materializa su ilusión de

³⁴ “Relación sexual [jodida, cogida, follada] rápida”.



Figura 4. Performance de Kika, antes de ser interrumpida por un señor. Fuente: YouTube.

drag queen que quiere representar a una mujer común y corriente, y tal vez por eso busque pasar inadvertida en el espacio de la feria, sin contacto con el público. El territorio de la feria marca el lugar de Kika como el de una ama de casa, mujer sencilla y apasionada. Por tanto, el videoclip de “Fast Phoda” construye la imagen de Kika Boom como una *drag queen* que canta sus penas de amor, pero sin dejar de lado el humor.

2.4. “Não pode esquecer o guanto” – Leona Vingativa

Leona Vingativa es una celebridad de la *web* de Belén (Pará), más específicamente del barrio Jurunas, y es reconocida por sus videos humorísticos y parodias de canciones. Su videografía resulta muy fructífera para la reflexión en torno a los procesos de (re)territorialización y las cuestiones urbanas. Algunas de sus parodias se pueden considerar como gestos performáticos de apropiación de aquellos territorios que, aparentemente, resultan poco acogedores para las experiencias LGBT, como el Campeonato Mundial de Fútbol (“Eu quero um boy”) y la fiesta católica del Círio de Nazareth (“Frescáh no Círio” y “Pede que a Mãe Dá”). Además, la cantante cuenta con una trilogía de videoclips que aborda de manera cómica y crítica la relación entre el descarte de la basura, el saneamiento básico y las inundaciones que periódicamente asolan las metrópolis brasileñas (“Lixo na sua cara”, “Acaba com o lixo” y “Bem feito, você não tem respeito”)³⁵. La canción “Não pode esquecer o guanto” expresa estas dos tendencias en su obra: la afirmación territorial y el mensaje de concientización.

Esa canción, compuesta por Pedro Colucci, es una parodia de la canción “No meio do pitiú” de la cantante Dona Onete. La letra y el videoclip de la canción original ya retrataban el mercado Ver-O-Peso, pero aquí se descarta la fábula sobre una garza coqueta y un buitre canalla de la canción original, y entran en escena las fabulaciones transmaricas de Leona,

³⁵ Traducción de los títulos de las canciones, por orden de aparición: “Yo quiero un muchacho” / “Juguetea con el Círio” / “Pide que la Madre da” / “Basura en tu cara” / “Termina con la basura” / “Bien hecho, tú no tienes respeto”.

que hablan de la prostitución, de la calle, de las “chicas guapas” (*gatas*) que salen a buscar “muchachos” (*boys*), pero que “no se someten a ellos” (*não deitam para eles*)³⁶. También se ocupa de cuestiones de clase, citando las dificultades para estructurarse financieramente.

La letra comienza con la presentación de los personajes de la trama: *as travas bem babadeiras / Não deitam pra bofe nenhum / Elas vão para bater beira / e voltam com mil e um*, describiendo a los travestis que salen a prostituirse³⁷. El yo-lírico sigue narrando una historia, ahora en primera persona: *Eu fui caçar um boy, / Lá no Ver-o-peso / Vi umas bichas ali penando / Eu logo pude prever: / Não tem porta para bater / Não tem PG para fazer / Mas sei que vai clarear / Vai surgir um PG para você*³⁸. A pesar de circular por el mercado Ver-O-Peso, en busca de clientes, las cosas están difíciles, por eso el personaje decide ir a la Isla de Marajó buscando trabajo: *Que fresco malandro / Ele foi se arranjar lá no Marajó / Vendeu pupunha / Foi tirar açai do cipó / Lá no rio ele pescou, / mas só vinha fuleiragem*³⁹. Después de fracasar en Marajó, el “fresco” decide volver a Belén, territorio donde es popular: *Vou voltar é pra Belém, / só tá faltando o da passagem / Lá eu sou popstar, / no meio da malandragem / Eu vou para boate, vou pro Reduto / e para Aparelhagem*⁴⁰. Vemos así que la canción trata de la prostitución, las dificultades económicas y el sexo seguro de una forma desenfadada y divertida. El personaje sufre por la falta de riqueza material, pero es amada y querida en medio del *malandragem*.

La letra trae notorias indicaciones territoriales, citando directamente a la ciudad de Belén, la isla de Marajó, el mercado Ver-O-Peso, el Bairro do Reduto y las *aparelhagens* (fiestas populares con equipos de sonido y luces), ubicando la historia en el corazón de la capital de Pará. Además, concluye llamando a las multitudes *queer* (Preciado 2011) “de todo mi país”, convocándolas a unirse en la práctica del sexo seguro: *Alô minhas bichas da terra, as travas da pista, do Reduto. As ativas e as passivas. As bichas urso, as enrustidas, as machudas, as bombadas e as trans de todo o meu país. Não se esqueçam queridas: se for viçar, usar o guanto!*⁴¹. De esta forma, observamos que el discurso de la canción transita entre lo local y lo nacional, entre una trama que se desarrolla en el territorio del Belén vivido por la artista y un estribillo que emite un mensaje dirigido a las transmaricas “de todo mi país”: *não pode esquecer o guanto*.

Musicalmente, la canción es fiel al tema original, utilizando buena parte de la base de la canción “No meio do pitiú”, manteniendo la entrada de guitarra y la base del banjo, instrumentos comunes en el *carimbó* moderno⁴². La voz de Leona no se distingue por ninguna

³⁶ Al igual que en castellano, la expresión *deitar para alguém* (literalmente, “acostarse para alguien”) implicaría una dominación, un consentimiento o una explotación sexuales que no ocurrirían en la expresión *deitar com alguém* (literalmente, “acostarse con alguien”).

³⁷ “Las travestis maravillosas [muy sexys] / no se acuestan para ningún bofe [hombre feo, idiota; “no se someten a ningún hombre”] / ellas salen a andar sin rumbo [...por la costa] / y vuelven con mil y un [...muchachos, clientes buenos]”.

³⁸ “Salí a cazar un muchacho, / allá en el Ver-O-Peso / vi unas maricas penando / y rápido pude prever: / no hay puerta donde golpear [no hay clientes] / no hay PG [sigla de “programa”, i.e. un encuentro sexual por dinero] para hacer / pero sé que va a mejorar / te va a surgir un PG”.

³⁹ “Qué inocente el malandrín / se fue arreglar en el Marajó / vendió pupunha / sacó asaí de la palmera / allá pescó en el río / pero solo venía pez pequeño [fuleros]”.

⁴⁰ “Voy a volver a Belén / solo me falta el pasaje / allá soy una estrella pop / en medio del malandraje / voy al baile, voy al Reduto [barrio de prostitución] / y al *Aparelhagem* [fiesta con muchas luces y sonido alto]”.

⁴¹ “Hola mis maricas de la tierra, las travestis de pista, las del Reduto. Las activas y las pasivas. Las maricas peludas [ositos, chacales], las no asumidas [closeteros], las musculosas [musculocas], y las trans de todo mi país. No se olviden, queridas: si van a coger, usen preservativo [forro, condón]”.

⁴² El *carimbó* es un ritmo de música y danza originario del estado de Pará, en la región norte del Brasil, a partir de la unión de referencias indígenas, africanas e ibéricas. A partir de los años de 1970, artistas como Pinduca incluyeron influencias externas a este género, debido al contacto con las radios

cualidad musical en particular. Lo que llama la atención no son los agudos, los melismas o los falsetes, sino los gemidos, chillidos y risas, que se suman al tono divertido de la canción.

El videoclip “Não pode esquecer o guanto” fue dirigido por Priscilla Brasil, cineasta y documentalista de Pará. El guion básico de la *performance* es el contacto con la calle y la estimulación de la gente en busca de reacciones. Leona y sus dos transmaricas pasean por el mercado Ver-O-Peso, acostándose y frotándose en aceras, transportes y monumentos públicos. En el corpus analizado durante nuestra investigación, esta es, sin duda, la *performance* que más directamente llama a la participación del público, literalmente tocando y empujando a las personas hacia el interior de las escenas.

El vestuario de Leona y sus bailarinas es ceñido y corto, mostrando y resaltando sus cuerpos voluptuosos, que bailan al son del *carimbó*, sin pasos coreografiados. La cámara enfoca sus traseros con movimientos de baile, cuyo balanceo provoca la sensualidad (sin abandonar lo cómico). Incorporan productos y herramientas de la feria en su coreografía, se abanicán con hojas de col, juegan con pepinos, bailan con pescados, saltan sobre balanzas y bailan samba sobre el mostrador de las verduras. Ya sea en un bar, en una carnicería o colgada en la parte trasera de una camioneta, Leona anda “provocando” (*causando, enviadescendo*) y “jugueteadando” (*frescando*), para marcar su diferencia en ese territorio.

En todo momento, Leona parece efectuar el movimiento doble de atraer y de repeler al público de la feria. Esto se torna explícito en la escena cuando Leona está en una plaza rodeada de hombres, algunos de estos la filman con sus celulares. La cantante inicia una danza expansiva, levantando los brazos, girando y lanzándose hacia la gente (ver Figura 5). Este gesto parece mostrar su deseo de acercarse y de ahuyentar a esos hombres, al mismo tiempo. En algunos momentos, Leona es reprendida por sus acciones, como cuando se sube a la barra de un bar y el cantinero le pide enseguida que se vaya. En otra escena, Leona se acerca a una mujer negra en busca de interacción. La mujer intenta deshacerse de ella, pero Leona insiste, lo que provoca la reacción de la mujer, que la abofetea. La artista se va sonriendo, ya que consiguió lo que quería: una escena, una (re)acción. La mayoría de las veces, sin embargo, recibe expresiones de aprecio por parte del público, como cuando la pasean por la feria en un carrito de compras, cuando le dan una palmada lasciva en el trasero, o cuando un hombre le pide un beso.

Las personas del entorno observan la actuación de Leona y sus amigas con curiosidad, se ríen de ellas y con ellas, se burlan de ellas y son burlados por ellas. Leona se apropia de las miradas curiosas que su cuerpo (y su performatividad de género) recibe en ese territorio, instiga esas miradas, las convoca para crear su propia narrativa. El videoclip se compagina a base de una secuencia de escenas “caóticas” en el mercado Ver-o-Peso, donde Leona aparece como una presencia efusiva, capaz de causar clamor, movimiento, risa y burlas. Un cuerpo capaz de mover el espacio. En ese sentido, su *performance* es totalmente opuesta a la de Kika Boom en *Fast Phoda*. Mientras que Kika quiere pasar inadvertida y no invita a que el público de la feria participe, la *performance* de Leona busca exactamente lo contrario. De ahí que observemos que este videoclip construye una imagen de Leona Vingativa como artista irreverente, divertida, “del pueblo”, que toca y es tocada, que grita, baila y divierte, aferrándose siempre a Belén y sus alrededores como su territorio.

(por ejemplo), dando así inicio al “carimbó moderno” o “carimbó urbano” que se toca en los clubes de Belén, en oposición al *carimbó* tradicional, o “de raíz”, que se toca en las zonas rurales. Esta dualidad causó una rivalidad entre los defensores de cada vertiente (Gabbay 2010).



Figura 5. Leona Vingativa baila con giros vigorosos, dispersando al público masculino.
Fuente: YouTube.

CONSIDERACIONES FINALES

En este artículo presentamos, de manera preliminar, algunos interrogantes acerca de las múltiples formas mediante las que, en un conjunto de videoclips que tienen como escenario las ferias y los mercados, los cuerpos de artistas LGBTQIA+ se transforman en agentes para la apropiación, ocupación y (re)constitución de territorios. Después del análisis, primero notamos que cada videoclip utiliza diferentes estrategias performáticas, que traen diferentes expectativas en torno al contacto con el público y el espacio de ferias y mercados. La *performance* de AfroBapho, por ejemplo, se concentra en la coreografía, y por tanto espera del público una actitud de espectador, el que admira e interactúa, pero debe respetar el espacio de las negras transmaricas. La *performance* de Leona, por su parte, convoca a tocar y entrar en contacto; se incentiva a las personas a participar directamente de la acción. La *performance* de Kika Boom, en cambio, no convoca a las personas de la feria; ese contacto solo se busca con la audiencia del videoclip en YouTube; su propuesta se basa en una narrativa guionizada y, en este contexto, la feria aparece apenas como un telón de fondo, donde las personas son extras. Finalmente, la *performance* de Getúlio Abelha parece situarse a medio camino entre la participación del público y el control de las acciones del artista, demostrando así la diversidad de estrategias de ocupación del tejido urbano propuestas por esta constelación de videoclips.

Además, los videoclips invitan a pensar en los mercados libres y las ferias públicas como espacios privilegiados para la construcción de un territorio acogedor de las diferencias, incluidas las de género y sexualidad. Esto se debe a que, históricamente, son territorios ricos en significados e intercambios, que articulan tiempos y espacios dispares, gracias a un conjunto de razones. Primero, porque en Brasil estos espacios están marcadamente asociados a las clases populares y medias, siendo vividos como espacios banales y familiares, o como un lugar de sobrevivencia para muchas familias de bajos recursos. Segundo, porque el espacio de las ferias, como ya se mencionó, aglutina territorialidades múltiples, especialmente de las interfaces urbano/rural y centro/periferia.

Además, las ferias agencian variadas temporalidades, funcionando como depositarias de tradiciones ancestrales, siendo el espacio ideal para encontrar productos culinarios y religiosos locales. Estos usos son a menudo reciclados por las instituciones municipales contemporáneas, que dan nuevos niveles de interacción a estos espacios. Así, algunas ferias y mercados, como el San Joaquín (en Salvador) y el Ver-O-Peso (en Belén), además de centros de abastecimiento comercial, funcionan como atractivos turísticos, ayudando a construir la imagen popular de estas ciudades en la mente de los visitantes. Por todo ello, es posible entender a las ferias y los mercados como espacios de resistencia, ya que se han convertido en “una tradición urbana obsoleta por el automóvil y el comercio minorista moderno” (Mascarenhas y Dolzani 2008: 74). Incrustadas en territorios urbanos tomados por supermercados y centros comerciales (*shopping centers*), las ferias resisten y se articulan también como espacios de resistencia por parte de los artistas LGBTQIA+ aquí analizados. La feria surge, entonces, como un espacio donde los artistas pueden ser, estar, practicar y transformar la cultura popular.

En definitiva, entendemos que, al realizar sus *performances* en estos lugares, las personas LGBTQIA+ se están apropiando de estos, reclamándolos como espacios de afirmación política y personal, con el objetivo de construir territorios heterotópicos (Foucault 2004), o sea, espacios culturales donde, contrariamente a lo deseado por las utopías, las diferencias puedan ser acogidas y celebradas. Después de todo, según Edir Pereira, la resistencia “tiene la característica espacial de ocupar, implementar y crear espacialidades que potencialmente se presentan como alternativas (y no solo opuestas, sino contrapuestas) a las espacialidades que crean las formas/fuerzas de dominación existentes” (Pereira 2017: 34). Si los espacios públicos se producen “heterosexualmente”, como afirma Salazar Barrón, concluimos que los artistas aquí analizados actúan en el sentido de desregular estos territorios, resignificándolos y reclamándolos para sí, transformando un *territorio-terror* en un *territorio-terra*, debido a las múltiples estrategias de ocupación.

Finalmente, destacamos la importancia de las narrativas escenificadas por los videoclips para la población LGBTQIA+. Esta población ha sido escasamente representada o ha sufrido representaciones negativas en la cultura popular brasileña durante mucho tiempo, y tal contexto recién ha comenzado a cambiar. Con estos videoclips, los cuerpos transmaricas salen del espacio “obsceno” (fuera de la escena), y se presentifican en imágenes, en las pantallas, ocupando medios y espacios físicos. De esta forma, el acto de narrar adquiere una importancia individual y colectiva, porque “a través de las narraciones nos damos a conocer, porque son las que nos hacen existir ante el otro” (Resende 2005: 128). Además, “a través de ellas nos conocemos y damos a conocer las diversas experiencias culturales a las que todos estamos sujetos hoy en día” (Resende 2005: 128). Consideramos que la construcción de narrativas por parte de los sujetos subalternos –especialmente aquellas que enfatizan lo lúdico, lo banal, la frivolidad, el humor y el hedonismo, reconfigurando el imaginario sobre los cuerpos disidentes que actúan en los territorios urbanos– se interpretaría como un intento de construir un lugar para sí mismos, en las ciudades, en las redes y dentro de la cultura popular.

Estas cuestiones, que fueron abordadas aquí en un primer acercamiento, serán profundizadas en trabajos futuros.

BIBLIOGRAFÍA

BAJTÍN, MIJÁIL

2003 *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.

BERTÉ, ODAILSO

2014 “VOGUE: dança a partir de relações corpo-imagem”, *Dança: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança*, III/2, pp. 69-80. DOI: <https://doi.org/10.9771/2317-3777danca.v3i2.13338>

BUTLER, JUDITH

2010 *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós.

2020 “De quem são as vidas consideradas choráveis em nosso mundo público?”, *El País* (10 de julio). Disponible en: brasil.elpais.com/babelia/2020-07-10/judith-butler-de-quem-sao-as-vidas-consideradas-choraveis-em-nosso-mundo-publico.html [acceso: 15 de abril de 2022].

COLLING, LEANDRO

2018 “A emergência dos artivismos das dissidências sexuais e de gêneros no Brasil da atualidade”, *Revista Sala Preta Eletrônica*, XVIII/1, pp. 152-167. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v18i1p152-167>

CONNELL, JOHN Y CHRIS GIBSON

2003 *Sound tracks: Popular music, identity, and place*. Londres y New York: Routledge.

DE OLIVEIRA JÚNIOR, RIBAMAR JOSÉ Y LEONARDO LEMOS ZAIATZ

2019 “A emergência de estéticas baitolas pelo artivismo no forró Nordestino: como dançam os corpos dissidentes a música do Rei do Baião?”, *Revista Visagem*, V/1, pp. 199-222.

FOUCAULT, MICHEL

1993 *Microfísica del Poder*. Madrid: Las Ediciones de la Piqueta.

2004 “Des Espaces Autres”, *Empan*, LIV/2, pp. 12-19. DOI: <https://doi.org/10.3917/empa.054.0012>.

GABBAY, MARCELLO MONTEIRO

2010 “Representações sobre o carimbó: tradição x modernidade”, *Anais da Intercom Norte 2010, v. I*. Rio Branco: UFAC, pp. 1-15. Disponible em: <http://intercom.org.br/papers/regionais/norte2010/resumos/R22-0223-1.pdf> [acceso: 16 de diciembre de 2022].

HAESBAERT, ROGÉRIO

2004 *O Mito da Desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

2007 “Território e multiterritorialidade: um debate”, *GEOgraphia (UFF)*, IX/17, pp. 19-46. DOI: <https://doi.org/10.22409/GEOgraphia2007.v9i17.a13531>

2020 “Do corpo-território ao território-corpo (da terra): contribuições decoloniais”, *GEOgraphia (UFF)*, XXII/42, p. 75-90. DOI: <https://doi.org/10.22409/GEOgraphia2020.v22i48.a43100>

KORSGAARD, MATHIAS

2017 *Music Video After MTV: Audiovisual Studies, New Media, and Popular Music*. Londres: Routledge Press.

KRIMS, ADAM

2007 *Music and Urban Geography*. Londres y Nueva York: Routledge Press.

MASCARENHAS, GILMAR Y MIRIAM C. S. DOLZANI

2008 “Feira livre: territorialidade popular e cultura na metrópole contemporânea”, *Ateliê Geográfico*, II/2, pp. 72-87. DOI: <https://doi.org/10.5216/ag.v2i2.4710>

NASCIMENTO, CLEBEMILTON

2012 *Pagodes baianos: entrelaçando sons, corpos e letras*. Salvador: EDUFBA.

PARANHOS, ADALBERTO

2019 “Música popular na contramão das políticas sexuais hegemônicas: Brasil, década de 1970”, *Contrapulso - Revista latinoamericana de estudios en música popular*, 1/1, pp. 1-14. DOI: <https://doi.org/10.53689/cp.v1i1.4>

PEREIRA, EDIR

2017 “Resistência descolonial: estratégias e táticas territoriais”, *Terra Livre*, II/43, pp. 17-55.

PEREIRA DE SÁ, SIMONE

2019 “‘O dia em que Beyoncé se tornou negra’: notas para análise do videoclipe ‘pós-MTV’”, *Mapeando cenas da música pop: materialidade, redes e arquivos*. Adriana Amaral; Ivan Bomfim, Marcelo Bergamin Conter, Gustavo Daudt Fischer, Michael N. Goddard, Fabricio Silveira (organizadores). João Pessoa: Marca de Fantasia, pp. 17-47.

2021 *Música pop-periférica brasileira: videoclipes, performances e tretas na cultura digital*. Curitiba: Appris.

PEREIRA DE SÁ, SIMONE Y STOFFELS, LEANDRO

2022 “Enviadescendo a Feira: música pop-periférica, territórios populares e performance transviada”, *Anais do 31º Encontro Anual da COMPÓS*. XXXI/1.

PRECIADO, PAUL B.

2011 “Multidões queer: notas para uma política dos ‘anormais’”, *Revista Estudos Feministas*, XIX/1, pp. 11-20. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2011000100002>

RAILTON, DIANE Y PAUL WATSON

2011 *Music video and the politics of representation*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

RESENDE, FERNANDO

2005 “Cidade, comunicação e cultura: a diferença como questão”, *Logos*, XII/1, pp. 118-136.

RINCÓN, OMAR

2016 “O popular na comunicação: culturas bastardas + cidadanias celebrities”, *Revista ECO-Pós*, XIX/3, pp. 27-49.

ROCHA, ROSE DE MELO

2021 *Artivismos musicais de gênero: bandivas, travestis, gays, drags, trans, não-binários*. Salvador: Devires.

RODRIGUES, JORGE CAÊ

2019 “Eu sou neguinha? Identidades e ambiguidades na MPB”, *Artivismos das dissidências sexuais e de gênero*. Leandro Colling (editor). Salvador: EDUFBA, pp. 253-308.

RODRIGUES, JORGE CAÊ & DJALMA THURLER

2022 “Les Étoiles: meu coração é um pandeiro ou... não brinca com a chica chia”, *Arte da resistência*. Leandro Colling (editor). Salvador: Devires, pp. 139-160.

SACK, ROBERT

1986 *Human territoriality: its theory and history*. Cambridge: Cambridge University Press.

SALAZAR BARRÓN, SERGIO

2016 “La ciudad y el género: la producción urbana del espacio heterosexual”, *Bitácora Arquitectura*, XXXIII/1, pp. 98-103. DOI:10.22201/fa.14058901p.2016.33.57357.

SANTOS, LUCAS DE MATOS Y RICARDO OLIVEIRA DE FREITAS

2019 “Lacre político: ativismo dissidente do Coletivo Afrobapho”, *Contexto: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo*, XXXV/1, pp. 261-279.

SANTOS, MILTON

1999 “O território e o saber local: algumas categorias de análise”, *Cadernos IPPUR*, II/1, pp. 15-25.

2005 “O retorno do território”, *OSAL: Observatorio Social de América Latina*, año 6, XVI/1 (junio), pp. 255-261. Buenos Aires: CLACSO.

SOARES, THIAGO

2014a “O ato performático como gênese do videoclipe contemporâneo”, *Cultura Audiovisual: Transformações Estéticas, Autorais e Representacionais em Multimeios*, v.1. Carla Paiva, Juliano Araújo y Rodrigo Barreto (organizadores). Campinas (SP): Unicamp/ Instituto de Artes, pp. 521-538.

2014b “Construindo Imagens de Som & Fúria: Considerações sobre o conceito de Performance na Análise de Videoclipes”, *Contemporanea (UFBA. Online)*, XII/2, pp. 323-339. DOI: <https://doi.org/10.9771/contemporanea.v12i2.10721>

STOFFELS, LEANDRO

2022 “Transviadagens pop-periféricas: videoclipes, artivismos bastardos e territórios populares”. Tesis (Maestría en Comunicación, orientadora: Simone Pereira de Sá). Niterói, Instituto de Arte e Comunicação Social de la Universidade Federal Fluminense.

TAYLOR, DIANA

2015 *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

TROTTA, FELIPE

2014 *No Ceará não tem disso não: nordestinidade e macheza no forró contemporâneo*. Rio de Janeiro: Letra e Imagem Editora e Produções Ltda.

VERNALLIS, CAROL

2013 *Unruly Media: YouTube, Music Video, and the New Digital Cinema*. Nueva York: Oxford University Press.

Referencias audiovisuales

Fast Phoda. [Videoclip, 3 min.] Henrique De La Fonte (director), 2018. Disponible en: www.youtube.com/watch?v=0HSmcfeW8eo [acceso: 7 de octubre de 2023].

Laricado. [Videoclip, 3 min.] Getúlio Abelha (director), 2017. Disponible en: www.youtube.com/watch?v=ig98KMa2ADs [acceso: 7 de octubre de 2023].

Não pode esquecer o quanto. [Videoclip, 4 min.] Priscilla Brasil (directora), 2017. Disponible en: www.youtube.com/watch?v=VQ1Lvl1fd9s [acceso: 7 de octubre de 2023].

Popa da Bunda. [Videoclip, 2 min.] Edvaldo Santos Junior (director), 2017. Disponible en: www.youtube.com/watch?v=bws736CjIAI [acceso: 7 de octubre de 2023].

Canto por travesura: *folclore y picaresca* *en un disco de Víctor Jara*

Canto por Travesura: *the folklore and bawdy humor* *on a Víctor Jara album*

por

Daniel Party

College & Instituto de Música,
Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile
Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras (CMUS)
dparty@uc.cl

Juan Eduardo Wolf

School of Music and Dance,
University of Oregon, Estados Unidos
ewolf2@uoregon.edu

El objetivo central de este artículo es aportar a una mejor comprensión del rol de Víctor Jara como intérprete de folclore. Es decir, cómo abordaba procesos de selección, musicalización e interpretación de repertorios folclóricos, asuntos que han sido eclipsados por el interés en su labor como cantautor. Para este fin analizamos *Canto por travesura* (1973), su elepé dedicado a temas humorísticos y picarescos recopilados del folclore del centro-sur chileno. En la primera parte consideramos su proceso de recopilación y comparamos las versiones del elepé con fuentes documentales. Luego abordamos el proceso de grabación, su organización, la manera idiosincrática en que Jara y sus músicos interpretan el canto a lo poeta. Concluimos que *Canto por travesura* fue concebido como un espectáculo folclórico y que Jara no buscó una reproducción fidedigna de la sonoridad rural, sino una evocación de la ruralidad para una audiencia urbana y cosmopolita. En la segunda parte, exploramos el significado del humor sexual presente en las letras de las canciones desde una perspectiva de género. Observamos que la mayoría de las canciones del elepé provienen de repertorios masculinos y expresan ansiedades masculinas. Dos canciones, sin embargo, provienen de repertorios femeninos y tienen una mujer como personaje principal. Nos interesa particularmente la resignificación que se produce cuando canciones de repertorio picaresco femenino son interpretadas por hombres. Nuestro estudio incorpora material original resultante de una entrevista que nos otorgó Pedro Yáñez, destacado folclorista que colaboró con Jara en el elepé.

Palabras clave: folclore, humor, *performance*, canto a lo poeta.

This article's main objective is to contribute to a better understanding of Victor Jara's role as performer of folklore. This role includes the ways in which he collected, musicalized, and performed folk repertoires, matters which have been eclipsed by an interest in his songwriting. To this end, we analyze Canto por travesura (1973), his LP dedicated to humorous and bawdy folklore collected from Chile's south-central region. In the first part, we consider his collecting process and compare the versions on the LP with documentary sources. We explore the recording process,

the album's organization, and the idiosyncratic way Jara and his musicians perform canto a lo poeta. We conclude that Canto por travesura was conceived as a folkloric performance and that Jara did not seek to authoritatively reproduce a rural sound but to evoke rurality for an urban and cosmopolitan audience. In the second part, we explore the meaning of the LP's sexual humor from a gender perspective. Most of the album's songs come from male repertoires and express male anxieties. Two songs, however, come from female repertoires and feature a woman as the main character. We are particularly interested in the resignification that occurs when women's bawdy repertoire is performed by men. Our study incorporates original material resulting from an interview we conducted with Pedro Yáñez, the renowned folklorist who collaborated with Jara on the LP.

Keywords: folclore, humor, performance, canto a lo poeta.

En mayo y junio de 1973, Víctor Jara grabó *Canto por travesura* (DICAP DCP-47), su séptimo elpé como solista y el último que alcanzó a completar antes de ser detenido y asesinado por agentes del Estado días después del golpe militar¹. El disco es inusual dentro de su discografía debido a que incluye solo una canción atribuida a su autoría y ninguna con letra socialmente comprometida, contingente o militante. *Canto por travesura*, cuyo nombre refiere a uno de los fundamentos de la poesía popular, consiste en un grupo de canciones humorísticas y picarescas, recopiladas del folclore del centro-sur chileno. Su lanzamiento estaba programado para las festividades patrias de septiembre, por lo que Jara alcanzó a promocionarlo en algunas entrevistas, pero el disco no llegó a ser distribuido.

Aunque *Canto por travesura* fue reeditado póstumamente en Chile y en varios países europeos, este ha sido considerablemente menos difundido y estudiado que el resto de su discografía. Ninguna de las tonadas y cuecas del disco ha tenido el impacto mediático de canciones como “Te recuerdo Amanda”, “Plegaria a un labrador” o, sobre todo, “El derecho de vivir en paz”, canción-himno del estallido social que comenzó en octubre de 2019. Libros biográficos y artículos científicos acerca de Jara y la Nueva Canción Chilena mencionan al *Canto por travesura*, pero ninguno le dedica más que unas pocas líneas para describir su contenido y preguntarse por las posibles motivaciones que Jara, entonces un artista militante comunista, habrá tenido para grabar un disco de repertorio picaresco en un momento histórico tan complejo como lo fue el primer semestre de 1973 (Jara 1984; Kósichev 1990; Acevedo *et al.* 1996; Torres 1998; McSherry 2015; Bowen Silva 2008; Chaparro, Seves y Spener 2013).

Nuestros objetivos en este artículo son dos. El primero es aportar a una mejor comprensión del rol de Jara como intérprete de folclore. Es decir, cómo abordaba procesos de selección, musicalización e interpretación de repertorios folclóricos. Consideramos necesario poner más atención a su labor como folclorista a causa de la centralidad de este rol en su vida artística, desde sus años en Cuncumén hasta 1973, cuando grabó *Canto por travesura*, y porque en la extensa bibliografía disponible acerca de Jara, su rol como folclorista ha sido eclipsado por su labor como cantautor. Por ejemplo, cuando Juan Pablo González estudia la *performance* de Víctor Jara y concluye que Jara “encarna” al campesino chileno, lo hace utilizando una docena de ejemplos de canciones, todas composiciones de Jara (González 1997).

Más allá del caso particular de Víctor Jara, la musicología chilena tiene una deuda histórica con el estudio de la interpretación del folclore. Consideremos, por ejemplo, la figura de Violeta Parra: los estudios acerca de la obra musical de Parra reconocen ampliamente su labor como folclorista, pero al momento de escuchar detenidamente su obra

¹ Este trabajo fue realizado con apoyo del Proyecto ANID-Fondecyt Regular folio 1220146 “Gender Performance in the Music of Víctor Jara”, del Instituto de Estudios Globales de la Universidad de Oregón, EE.UU., y del Proyecto ANID-Programa Iniciativa Científica Milenio-NCS2022_016.

y analizarla, el foco recae en su obra autoral, no en sus grabaciones de folclore. Aunque Paula Miranda identifica la importante y variada labor de Violeta Parra como folclorista, listando cintas, cuadernos, libros y discos, su conclusión es que “la característica esencial de esta labor, es que todo impactó de manera determinante en su obra de creación” (Miranda 2019: 3). Cuando Rodrigo Torres propone que Violeta Parra es “un modelo de interacción de lo rural con lo urbano, de reciclaje de tradiciones vernáculas en la creación artística”, sus ejemplos son todos de canciones propias de Parra (Torres 2004). En estos ejemplos la interpretación de repertorios folclóricos pareciera no ser considerada una expresión artística o el resultado de un acto de creación.

En el caso de Margot Loyola, Premio Nacional de Artes Musicales en 1994 y probablemente la intérprete de folclore chileno más destacada del siglo veinte, la situación es aún más dramática. La bibliografía acerca de Loyola es minúscula en comparación con la dedicada a las y los grandes cantautores chilenos, y en su mayoría refiere a su labor como recopiladora y educadora, no a su aporte como intérprete de folclore, ya sea expresada en su extensa discografía (Ruiz Zamora 1995) o en presentaciones en vivo².

Aunque se podría estudiar el rol de Jara como intérprete de folclore mediante toda su discografía, para mayor coherencia en este artículo nos enfocamos solo en el elepé *Canto por travesura*. Esta elección responde a que es el único dedicado por completo a repertorio folclórico, y el único que Jara presentó como resultado de un proceso de recopilación. En la primera parte del artículo consideramos su proceso de recopilación y comparamos las versiones incluidas en el elepé con textos y grabaciones disponibles en fuentes documentales. Luego abordamos el proceso de grabación del elepé y las decisiones musicales que se tomaron. Con relación a estos temas, concluimos que *Canto por travesura* fue concebido como un espectáculo folclórico y que Jara no buscó una reproducción fidedigna de la sonoridad rural, sino una evocación de la ruralidad para una audiencia urbana y cosmopolita. Esto lo proponemos basados en la organización del elepé y a la manera idiosincrática en que Jara y sus músicos interpretaron el canto a lo poeta.

En segundo lugar, nos interesa explorar el humor sexual presente en *Canto por travesura* desde una perspectiva de género. Observamos que la mayoría de las canciones del elepé provienen de repertorios masculinos y expresan ansiedades masculinas en torno a asuntos como el tamaño del pene o la expectativa de poder satisfacer sexualmente a una o más mujeres. Dos canciones, sin embargo, provienen de repertorios femeninos y tienen una mujer como personaje principal. En nuestro análisis nos interesa particularmente la resignificación que se produce cuando canciones de repertorio picaresco femenino son interpretadas por hombres, en este caso Jara y sus músicos.

Tanto para el análisis de los aspectos folclóricos como los humorísticos, fue crucial una entrevista otorgada en 2017 por Pedro Yáñez, destacado folclorista que colaboró con Jara en la ideación, gestión y grabación de *Canto por travesura*³. En la entrevista le pedimos a don Pedro escuchar el disco con nosotros. El reencuentro con el registro sonoro generó recuerdos y reflexiones ricas en detalles que aquí compartimos.

² Un artículo que sí aborda la práctica interpretativa de Loyola es Ruiz Zamora (2006).

³ La entrevista fue realizada por la musicóloga Laura Jordán (Pontificia Universidad Católica de Valparaíso), quien participó de la investigación en calidad de personal técnico.

ANTECEDENTES GENERALES DEL ELEPÉ

Para la realización de *Canto por travesura* Jara contó con la colaboración de tres músicos: Pedro Yáñez en guitarrón chileno y guitarra, Santos Rubio en arpa y Fernando Rodríguez en acordeón. Aunque el elepé no lo consigna, el rol de Pedro Yáñez fue más que el de un mero acompañante. En la entrevista que le hicimos, nos narró la primera conversación que tuvo con Jara acerca de este proyecto. En un almuerzo en las dependencias de la Universidad de Chile (donde Yáñez era estudiante), Jara le pidió asistencia en la preparación y grabación de un nuevo disco de música tradicional centrina chilena. Yáñez era un músico catorce años más joven que Jara, pero que desde 1971 estudiaba canto a lo poeta y guitarrón chileno con varios referentes nacionales, Santos Rubio entre ellos. Yáñez había grabado décimas como solista y también varios discos con Valericio Leppe (Dúo Coirón). Con anterioridad a *Canto por travesura*, Yáñez ya había colaborado con Jara en la grabación del elepé *La población* (1972).

Según Yáñez, Víctor Jara concebía este nuevo proyecto como un disco transicional, una suerte de preparación para un proyecto de mayor envergadura; a saber, una cantata popular acerca de la masacre de Ránquil (Klubock 2022). En sus palabras, “Víctor me explicó que él quería hacer ese trabajo, pero que estaba muy alejado de la raíz provincial, campesina, y para empezar a volver, le parecía conveniente grabar este tipo de cosas, como un puente para llegar al trabajo de Ránquil” (Yáñez 2017)⁴. En 2019, en el marco del evento *Mil Guitarras para Víctor Jara*, Yáñez también se refirió a esta solicitud: “cuando me pidió que le acompañara, yo le dije, tú tienes mucha experiencia, ya has grabado esas cosas. Y me dice, “sabís Pedro, esas cosas, a mí, se me han olvidado”.

Cuando Jara mencionó su deseo de incluir arpa en el disco, Yáñez sugirió y gestionó la participación de su maestro Santos Rubio. Los ensayos se realizaron durante abril, en la casa de Rubio en Pirque. Grabaron tres temas con arpa, aunque en la versión final solo se escucha en las dos cuecas⁵. El acordeón de Rodríguez aparece solo en la polca “La beata”. La grabación del elepé tomó cuatro sesiones de estudio, realizadas durante mayo y junio, y Yáñez estuvo presente en todas ellas. El ingeniero de sonido a cargo fue el prolífico Luis Torrejón (Araya Alfaro 2017) y en el estudio se utilizaron tres micrófonos. En general, grabaron juntos en vivo, aplicando efectos como *reverb* en el momento de grabar. Después se ajustaron algunos detalles como el equilibrio entre graves y agudos y en algunos casos se grabaron pistas adicionales de animación y percusión menor.

Además de ser músico, asesor, y una especie de contratista en el elepé, Yáñez fue quien le propuso a Jara el título para el disco. Nos contó que inicialmente a Jara no le gustó el nombre, posiblemente porque asociaba “Canto por travesura” con una categoría específica dentro de la práctica del canto a lo poeta y el repertorio de este disco era más diverso. Aunque incluye repertorio de canto a lo poeta, la mayor parte del elepé consiste en tonadas y cuecas –géneros más a menudo asociados con cantoras que con cantores a lo poeta–. En último término, Jara utilizó el título sugerido por Yáñez sin dar mayores explicaciones.

⁴ En preparación para el lanzamiento del disco, Jara dio dos entrevistas promocionales en la revista *Ramona* y en Radio Magallanes, dos medios del Partido Comunista de Chile (ver García 1973 y Chaparro, Seves y Spener 2013). En ellas es evidente la presión del partido hacia Jara por justificar la producción de un elepé como este a mediados de 1973. En las entrevistas Jara no menciona el proyecto sobre Ránquil y hace un esfuerzo no del todo satisfactorio por defender el elepé como un proyecto aún más comprometido que uno de canción contingente.

⁵ Rubio también grabó en “La edad de la mujer”, pero a Jara no le gustó cómo encajaba con el ritmo que él quería para la canción.

ACERCA DE LA RECOPIACIÓN

La etiqueta del elepé *Canto por travesura* anuncia que este contiene “Recopilaciones del folklore” y la contratapa dice “Cantos entregados por:”, seguido por los nombres de siete personas, cada una asociada a una localidad chilena. A diferencia de la práctica tradicional utilizada en antologías académicas de folclore, de identificar cada texto con un o una informante, en *Canto por travesura* los nombres de las pistas no están vinculados con los de sus informantes.

La imprecisión en la documentación no es inusual en el trabajo de Jara como folclorista, y nosotros no somos los primeros en observarlo. El estudio más extendido acerca de Jara como recopilador de folclore es el libro *Víctor Jara: Cancionero tradicional*, un proyecto de la Fundación Víctor Jara y realizado por Gabriela Pizarro y Carlos Martínez (Jara 1997). El objetivo de la Fundación era proponer “un ordenamiento y análisis de los manuscritos existentes en [el archivo Víctor Jara], con canciones recopiladas por él en algunas regiones de Chile” (1997: 9). La organización del material fue un proceso particularmente complejo, ya que muy pocos de los textos recopilados por Jara identifican al cultor o cultora o la localidad, y ninguno tiene fecha. Como reconoce abiertamente Martínez en su ensayo introductorio, “Poco sabemos de las fuentes precisas de su recolección” (1997: 11).

En cualquier caso, sabemos que cuando Jara recopiló material este fue registrado como texto, no como sonido o partitura. Esto distingue su práctica como folclorista de la de sus mentoras Violeta Parra y Margot Loyola, quienes sí realizaron registros musicales. Los manuscritos disponibles en el archivo reflejan esta metodología, en cuanto consisten solo de textos. No incluyen transcripciones musicales ni tampoco grabaciones de audio.

De la revisión bibliográfica que hemos realizado, observamos que Jara utilizaba los conceptos de recopilación y de entrega de manera amplia y no con el rigor académico que hoy se podría sugerir. Siguiendo a folcloristas como Margot Loyola, Jara denominaba “recopilaciones” a versos que él mismo recibió de cultores, sugiriendo la realización de un trabajo de campo⁶. Pero Jara también usaba el término para describir canciones que él conoció por otros artistas, en persona o por medio de la industria del disco, es decir, de elepés grabados por esos músicos⁷. Es importante destacar que en sus declaraciones Jara no exageraba su rol como folclorista o recopilador. En *Canto por travesura*, por ejemplo, él describe las canciones como “recopilaciones del folklore”, sin especificar quién hizo el trabajo de recopilación. Cuando incluye una lista de fuentes en la contratapa del disco, los presenta como “Cantos entregados por”. No detalla a quién se los entregaron ni de qué modo.

Con la intención de identificar posibles fuentes, hemos revisado múltiples antologías de folclore en busca de versiones de las canciones del elepé. En la Tabla 1 se puede ver, para cada pista del disco, el nombre de una o más antologías donde aparece ese texto y observaciones referentes a diferencias entre versiones y nombres de informantes y lugar de recopilación, si son conocidos (ver Tabla 1). A pesar de que hemos podido encontrar fuentes para todas las pistas, la información que tenemos no nos permite identificar con certeza la proveniencia de las canciones incluidas en *Canto por travesura*. Excepto un caso, por ejemplo, los nombres de los siete informantes que aparecen en la contratapa del disco no coinciden con los nombres que se incluyen en las antologías que hemos podido consultar.

⁶ Cuatro canciones folclóricas que Jara incluyó en sus primeros dos elepés provienen del disco *Entre valles y quebradas*, de Leda Valladares y María Elena Walsh.

⁷ Algo similar hizo Violeta Parra, quien grabó dos canciones en rapanui, que aprendió no directamente de cultores, sino de Margot Loyola (Miranda 2017: 87).

TABLA 1. PISTAS DEL DISCO EN EL ORDEN EN QUE APARECEN EN LA VERSIÓN DE 1973. LA IDENTIFICACIÓN DE GÉNEROS ES LA INCLUIDA EN LAS ETIQUETAS DEL DISCO

Pista y título	Género	Antologías	Observaciones
A1. Brindis	Brindis	Jara 1997: 57	La versión recopilada en el libro presenta once versos, mientras que la versión del elepé presenta diez. Jara eliminó uno para que funcionara como décima.
		Loyola y Cádiz 2010: 143	Versión de diez versos, idéntica a la grabada por Jara en el elepé.
A2. "La Palmatoria"	Tonada chicoteada	Jara 1997: 29	Editores proponen una organización de la tonada en forma de cuartetos con estribillo.
A3. "Vengan a mi casamiento"	Versos por ponderación	Jara 1997: 27	Editores describen la canción como décima por ponderación con "pie forzado", y notan la presencia de la despedida con cogollo. Versos III-V salen del esquema de rima tradicional.
		Astorga 1994: 89	Editor describe la canción como un verso con redondilla, del repertorio de Luis Cantillana Muñoz (La Punta de Codegua). Esquema de rima se conserva por todo el poema y tiene una despedida con cogollo diferente.
A4. "La fonda"	Tonada	Jara 1997: 31	Editores la identifican como "Estaba un roto un día" y la describen como "verso o décima". Se encuentra incompleta.
A5. "La edad de la mujer"	Tonada	Loyola 2007: 232	Editora la identifica como "Los cuatro amores de una mujer" y la describe como tradicional del repertorio de Las Caracolito (Hermanas Acuña).
A6. "La cafetera"	Cueca	Jara 1997: 34	Editores la identifican como "Mi mamá me mandó un día". La versión del elepé abre con dos versos de otra cueca recopilada por Jara (ver Jara 1997: 39).
		Claro, Peña y Quevedo 2012: 335	Editor la identifica como "Mi madre me mandó al fuego".
B1. "La diuca"	Tonada	Letra y música de Víctor Jara	
B2. "Iba yo para una fiesta"	Tonada punteada	Jara 1997: 36	Editores la identifican como verso por travesura, sugiriendo que puede ser glosada de una cuarteta.
		Chavarría 1998: 89	Editora identifica la última décima como una despedida.
B3. "Por un pito ruín"	Verso a lo humano	Chavarría 1998: 90	Editora la identifica como "Por un pito ruseñor" con fuente "Anónimos, Lira Popular. Taller Lican-Rumi. Santiago, noviembre 1987". Denomina la última décima como despedida.

Pista y título	Género	Antologías	Observaciones
B4. "La beata"	Polca		En una entrevista de 1966, Jara dijo que fue recopilada por Mireya Solovera, "de labios de una anciana campesina" (Acevedo <i>et al.</i> 1996: 34).
		Chavarría 1998: 66	Editora la identifica como "La monja" con fuente "Informante Nazarina del C. Gutiérrez, Coronel. Recopiladora Patricia Chavarría".
B5. Adivinanzas	Adivinanzas	Jara 1997: 42	Dos de las tres adivinanzas fueron utilizadas en la obra de teatro <i>La remolienda</i> (1965).
B6. "El Chingolito"	Cueca	Jara 1997: 30	Editores la identifican como "Chincolito se voló".
		Chavarría 1998: 62	Editora la identifica como "Chincolito se voló" con fuente "Inf. Adriana Ríos. Hualqui. Col. Patricia Chavarría".
		Claro, Peña y Quevedo 2012: 497	Editor la identifica como "El Chincolito se voló".
		Loyola y Cádiz 2010: 118	Editores la identifican como "Chincolito" con fuente "Registrada a Alejandro González, Toconao, 1967". Incluye transcripción a partitura (p. 214).

Elaboración propia.

La excepción sí es digna de consideración. En la lista de informantes de la contratapa aparece el nombre de Amanda Acuña. Acuña no era una cantora desconocida, sino una destacada folclorista que, junto con su hermana Elsa, grabaron bajo dos nombres, Las Caracolito y Las Hermanas Acuña. La evidencia disponible nos hace pensar que Acuña fue la fuente para la canción "La edad de la mujer".

En su libro *La tonada*, Margot Loyola explica que ella conoció a las hermanas Acuña en 1946 como colegas en el mundo de la música. En el libro, Loyola antologizó "La edad de la mujer" con letra y música y la identificó como del repertorio de Las Hermanas Acuña. Loyola dio como referencia para esta canción una grabación de Las Caracolito realizada en 1960 (Loyola 2007: 268), pero esta fecha no coincide con el hecho que la canción recién apareció en un disco grabado por las hermanas en 1965, titulado *Ña Amanda y Ña Elsa* (bajo el título "Los cuatro amores de la mujer"). Víctor Jara pudo haber aprendido la canción de Loyola cuando estaba con Cuncumén, del disco *Ña Amanda y Ña Elsa*, o directamente de Las Caracolito, ya que ellas compartieron escenario con Jara en la peña "Chile ríe y canta".

La hipótesis de que Jara la aprendió de Loyola nos parece particularmente sugerente, por una alusión que él hace en su grabación de "La edad de la mujer". En la mitad del tema, Jara incluye la narración de un chiste que no está en la versión de Las Caracolito ("Esta toná' me la enseñó una tía mía que me decía, "La esperanza es lo último que se pierde", y murió soltera fíjense"). Este gesto nos hace pensar en que la supuesta tía podría referir de forma metafórica y "traviesa" a Loyola, por la diferencia generacional entre ellos, por el rol de mentora que ella tuvo en la carrera de Jara (Ruiz Zamora 2006), porque ella le había entregado otras canciones de su repertorio (Ruiz Zamora 2006), y por el hecho de que en ese tiempo Loyola era una mujer soltera de más de cincuenta años. Retomaremos esta canción y sus implicancias de género en la sección final acerca del humor en el disco.

MUSICALIZACIÓN COMO TRADUCCIÓN: ENTRE LO RURAL Y LO COSMOPOLITA

Juan Pablo González ha propuesto que la Música Típica Chilena presenta una “evocación” del folclore (González 1996), mientras que un artista como Víctor Jara lo “encarna” (González 1997). La escucha atenta a *Canto por travesura* nos lleva a discrepar de González, en cuanto el disco se nos presenta como un proyecto de proyección folclórica. Jara adaptó un repertorio rural para un público urbano y cosmopolita, como lo era tanto su audiencia en la Peña de los Parra como la que escuchaba los discos de DICAP. Consideramos que en este elepé Jara no intentó una reproducción fidedigna de la sonoridad rural, sino un punto intermedio entre ruralidad y cosmopolitismo. A continuación, detallamos algunas de las decisiones estratégicas que tomó Jara para producir un disco que evoca lo rural, pero que no pierde de vista las expectativas que su audiencia citadina tenía acerca del folclore centrino.

En primer lugar, la estructura de las pistas sugiere que el elepé fue concebido como un espectáculo de proyección folclórica. La primera pista de la cara A abre la presentación con un brindis y establece un espacio tímbrico para el disco. Aprovechando el formato de elepé, el espectáculo se presenta en dos partes, una por cara. Cada cara incluye un tema declamado, un tema del repertorio de canto a lo poeta, varias tonadas, y culmina con la ejecución de una cueca –el ritmo más característico y vivaz dentro del formato de un espectáculo folclórico chileno–. Esta estructura dramática habría sido familiar a un público urbano acostumbrado a ver espectáculos de Música Típica Chilena en los medios masivos.

El carácter de espectáculo también se aprecia en el hecho que, en varios temas, Jara y sus músicos se dirigen a una audiencia colectiva. Tres canciones incluyen cogollos (dedicatorias tradicionales del folclore centrino) dirigidos a “toda la compañía”. Adicionalmente, Jara incluye algunos comentarios espontáneos y picarescos en que se dirige de manera directa a una audiencia grupal. Estos “gritos de animación y modos de hablar campesino”, sugiere González, son “un intento de evocar el ‘sabor típico’ de la música folclórica” (González 1996: 26).

En segundo lugar, consideremos la manera en que Jara evocó el folclore centrino mediante una aproximación idiosincrática a la vocalidad del canto a lo poeta y a la interpretación de su principal instrumento acompañante, el guitarrón chileno. En *Canto por travesura* aparece la primera y única grabación como solista en la que Jara canta acompañado por un guitarrón, el tema “Por un pito ruin”. Aunque Jara utiliza una melodía tradicional (“entonación”) para interpretar este tema, tanto en la manera en que Jara canta como en la que Yáñez acompaña en guitarrón existen diferencias importantes con la tradición de cultores como Santos Rubio.

Yáñez nos explicó que en esos años él afinaba su guitarrón en sol. El tono de afinación del guitarrón es clave para la interpretación del canto a lo poeta, ya que determina el rango vocal que deberá utilizar el poeta. Los guitarroneros de Pirque, como su maestro Santos Rubio y Manuel Saavedra, lo afinaban en la, un tono más alto. Esto se traducía en un canto agudo y exigido, característico de los cultores de Pirque.

El etnomusicólogo José Pérez de Arce, estudiante también de Santos Rubio, sintetiza así las enseñanzas de su maestro: “La voz tradicionalmente es forzada, aguda, tensa, no “gruesa” (“entubada”); se apreciaba el “pito”, esto es la tesitura aguda y fuerte” (Pérez de Arce 2007: 24). Yáñez afinaba su guitarrón en sol precisamente por la dificultad de cantar tan agudo: “no me daba para cantar en la”, nos explicó. Esto en sí no era excepcional, ya que cultores como Manuel Ulloa también lo afinaban en sol. De hecho, con los años la afinación en sol es la que se ha vuelto más común (Pinkerton 2007; Pérez de Arce 2007). Los primeros sonidos que el oyente escucha al empezar *Canto por travesura* son los de Yáñez tocando una pequeña introducción tradicional en el guitarrón, afinado en sol. Sin

embargo, en esa pista Jara no canta. En esa primera pista, una vez que el guitarrón termina su introducción, Jara recita un brindis.

Jara y Yáñez ensayaron “Por un pito ruin” con el guitarrón afinado en sol, pero el cantante consideró que incluso ese tono era demasiado agudo. Jara le pidió a Yáñez que buscara una manera de tocar el guitarrón en un tono más grave. La solución más simple –afinar todas las cuerdas un tono más bajo– no era posible, ya que la pérdida de tensión en las cuerdas hacía que estas trastearan. Por este motivo, Yáñez resolvió inventar una afinación. Bajó algunas cuerdas y subió otras, para terminar con una afinación que, en sus palabras, “es como un fa o algo así”.

Esta afinación inventada tiene implicancias importantes en la interpretación del acompañamiento que realizó el guitarrón. El motivo es que esta nueva afinación no permitía interpretar los patrones melódicos tradicionales que se utilizan en el acompañamiento al canto a lo poeta, denominados “toquíos” (Astorga 2000). Aunque estas diferencias no son evidentes para un oído alejado de la tradición (como la mayoría de los auditores urbanos de Jara), estas afinaciones inusuales y los toquíos que derivan de ellas resultan sorprendentes o incluso problemáticas para los cultores tradicionales.

En nuestra entrevista con Yáñez, le pedimos escuchar juntos la grabación de “Un pito ruin”. Su primera reacción al escuchar la introducción en el guitarrón fue, “¡Oy!, esto es muy especial, porque el guitarrón no suena así”. Luego agregó, “Esta afinación es única. Yo ni me acuerdo cómo la hice. No existe en la tradición”. La reacción de Yáñez demuestra la relación profunda que existe entre el guitarrón y su afinación. Pérez de Arce es aún más radical en este punto. El etnomusicólogo opina que, afinado de manera inusual, “yo no lo considero guitarrón sino otro instrumento” (Pérez de Arce 2007: 25).

El impacto de esta afinación más baja en la voz es también profundo, ya que modifica la vocalidad aguda y tensa que privilegiaban los cultores. Santos Rubio, en particular, era crítico de “una generación de guitarroneros que ha ejercitado una voz cuidada, gruesa, impostada, que más tiene que ver con la ciudad que con la tradición campesina” (Pérez de Arce 2007: 24; ver también Pinkerton 2007: 97-98)⁸. El ideal vocal al que apunta Rubio dista considerablemente, por ejemplo, de la ejecución del Conjunto Cuncumén cuando ellos interpretan el tema de canto a lo divino “Adiós, adiós mundo indino” en el disco *El Folklore de Chile IX* (Odeón). En su estilo coral uniforme, Cuncumén, con la participación de Jara, interpreta esta canción con acompañamiento de una guitarra en un tono cercano a do, en un timbre suave, dulce, casi murmurado. Jara, en su segundo elepé, incluye “Despedimento del angelito” también en un estilo que Rubio consideraría ciudadano. Utiliza un tono cerca de si y el rango más bajo de su voz.

En comparación con estas grabaciones es que podemos aseverar que en “Un pito ruin”, de *Canto por travesura*, Jara buscó una sonoridad intermedia entre ciudad y tradición campesina. Durante la ejecución de las partes altas de la melodía su voz se escucha esforzada, pero solo levemente, gracias a la tonalidad más baja. Además, en la grabación el timbre forzado se suaviza con el uso de *reverb*. En cualquier caso, Jara suena menos como un cantor a lo poeta y más como cantautor urbano.

Otra manera en que Jara evocó de manera idiosincrática una sonoridad rural fue por medio de la utilización de una guitarrilla, propiedad de Yáñez. El folclorista nos cuenta

⁸ El *cuequero* Fernando González Marabolí también era crítico frente a quienes modificaban las tradiciones: “el músico y el poeta culto se creen con el derecho de innovar o arreglar la instrumentación, las entonaciones y el canto del pueblo, porque lo consideran malo debido a que este no sabe y le falta mucho. Pero ¿qué es lo que le falta, ser más europeo o norteamericano?” (citado en León y Ramos 2011: 36).

que él había comprado una guitarra pequeña de juguete en la estación de ferrocarril de Parral en la Región del Maule. La arregló poniéndole trastes adicionales, clavijeros, y una mezcla de cuerdas, algunas de nailon y otras de metal, afinadas en un acorde abierto de sol mayor. Yáñez se la mostró a Jara, a quien le encantó, bautizándola como “la celesta”, por el parecido que tenía su sonido con el de ese instrumento. En el disco *La población* (1972), Jara ya había invitado a Yáñez a tocar la celesta, afinada en menor, en el tema “Herminda de la Victoria”.

Aunque “la celesta” no era un instrumento tradicional, su sonoridad aguda y brillante es consistente con la preferencia por acompañamientos agudos que existía en zonas rurales centrinas. La folclorista Gabriela Pizarro cuenta de su experiencia con la cantora campesina Olga Niño, quien decía que “la guitarra tiene que hablar, tiene que decir clarito”. Cuando Pizarro le ofreció su guitarra con cuerdas de nailon, Niño la rechazó, diciendo, “saque p’allá su guitarra sorda”. La guitarra de la cantora, Pizarro describe, “era pequeña con cuerdas de alambre” (Pizarro y Chandía 1993: 66-67).

Para el segundo tema de *Canto por travesura*, “La palmatoria”, Yáñez tocó la guitarrilla afinada en mayor, mientras que Jara acompañaba en una guitarra con cuerdas de metal. De cierto modo la presencia del instrumento agudo en este segundo tema ayuda a mantener la calidad de sonido del guitarrón del brindis que abre el disco, y sirve como una transición al sonido más grave de dos guitarras en el tercer tema.

En el cuarto tema, “La fonda”, reaparece la guitarrilla de Yáñez. En nuestra entrevista, Yáñez nos contó que Jara se la pidió prestada y a los pocos días volvió con “La fonda” compuesta. El texto recopilado se encuentra en el archivo Víctor Jara, pero incompleto (Jara 1997: 31). Los editores del libro postulan que originalmente debió haber sido un verso en cuatro décimas con cogollo. Esto parece lógico porque hay una décima completa documentada y dos otras estrofas de ocho líneas que pueden constituirse en la estructura rítmica de una décima espinela. Sin embargo, Jara no hizo intento de agregar líneas para llenar la estructura, aunque parece haber eliminado una de las décimas incompletas. Yáñez subrayó el hecho de que Jara no tenía experiencia escribiendo en décima, por lo que probablemente no se sintió cómodo en rellenarlos. En su musicalización del texto de “La fonda”, Jara escribió una melodía que servía para cantar cuartetos, que repitió de manera estrófica en toda la canción, pero cuando llegó a cantar la única décima entera tuvo que agregar dos frases melódicas adicionales para terminar de cantar el texto.

En la grabación de “La fonda” Jara se acompañó solo con la guitarrilla, haciendo más notable el contraste del timbre agudo del instrumento con el de su voz. El uso de la guitarrilla le permitió evocar un sonido rural agudo y brillante, quizá como el del charrango (Loyola y Cádiz 2010: 127) y no tener que cambiar su estilo vocal. El hecho que Jara integrara un instrumento que no existe en la música tradicional chilena refuerza la idea que Jara se aproximaba al folclore de una manera libre. No se sentía obligado a reproducir temas en la forma exacta como los aprendió y hasta podía introducir novedades, como afinaciones o instrumentos nuevos.

Por último, consideremos la musicalización que hizo Jara de los otros versos a lo poeta presentes en el disco, “Vengan a mi casamiento” e “Iba yo para una fiesta”. El primero es un “verso por ponderación” (Jara 1997: 27) y el segundo un “verso por travesura” (Jara 1997: 36). A diferencia de cómo interpretó “Un pito ruin”, para estos textos Jara no recurrió a una “entonación” tradicional del canto a lo poeta. Ambos textos fueron interpretados en estilo de tonada, resultando en lo que se conoce como “tonada en décima” o “tonadita larga”, por su extensión (Loyola 2007: 98).

Yáñez nos cuenta que él compuso las líneas melódicas de la guitarra para “Vengan a mi casamiento”, salvo lo que él describe como un “puente”, algunos compases entre los versos que curiosamente evocan el acompañamiento del canto de poeta con su ritmo y armonía

modal (I-bVII-I). Algo parecido ocurre con “Iba yo para una fiesta”, que en la musicalización de Jara se presenta como una “tonada punteada”. Su introducción, interpretada por Jara, nuevamente invoca líneas de un *toquío* del canto a lo poeta. Al momento de comenzar el canto, sin embargo, el acompañamiento cambia a un rasgueo de tonada.

Es importante reconocer que Jara no fue el primero ni el único cantautor urbano en musicalizar versos a lo poeta como tonada, Violeta Parra siendo el caso más conocido (para otros ejemplos ver Loyola 2007: 45, 98, 99). Es muy probable que Jara optase por una musicalización de tonada para hacer la extensa estructura de las décimas más accesibles a su audiencia, que era mayoritariamente urbana y desacostumbrada al canto a lo poeta. Tampoco podemos pasar por alto que Jara se sentía más cómodo y tenía más experiencia con la interpretación de tonadas que con el canto a lo poeta.

PICARESCA Y GÉNERO

El humor utilizado en *Canto por travesura* es representativo de una categoría del folclore chileno conocida como picaresca. Principalmente, la picaresca o humor picaresco se articula mediante el uso de palabras o frases de doble sentido erótico y sexual. Pero también incluye historias que reflejan astucia y sentido del humor frente a situaciones trágicas o difíciles. Por ejemplo, la excelente antología de picaresca chilena compilada por la folclorista Patricia Chavarría incluye desde adivinanzas de doble sentido sexual hasta historias acerca de la astucia del personaje popular Pedro Urdemales (Chavarría 1998)⁹.

A pesar de la popularidad de la picaresca, su estudio se ha visto limitado por la resistencia a incluir repertorios con contenido sexual en antologías, por ser considerado inapropiado¹⁰. La historiadora Karen Donoso documenta cómo en 1911 se produjo un rotundo rechazo en la prensa chilena a una antología de adivinanzas que contenía algunas de doble sentido sexual (Donoso 2009). En defensa de la decisión de haberlas incluido, Rodolfo Lenz y Eliodoro Flores argumentaron en el diario *El Mercurio* que este humor era esencial a la idiosincrasia chilena, por lo que no correspondía censurar “ese lado del alma popular” (Donoso 2009: 30).

Apologías como la de Lenz y Flores se repitieron duante todo el siglo veinte. En la contratapa de *Canto por travesura* Jara explica que las canciones del disco expresan el “saber popular” del chileno y que “callarlos es callar un pedazo de alegría”. Incluso en 1999 Chavarría se vio en la necesidad de justificar la publicación de su antología de picaresca chilena con un argumento similar: “la picardía es parte inherente de nuestra idiosincrasia. Es un lenguaje presente en nuestra cultura que está oficialmente vedado, pero al mismo tiempo está tan vivo. Porque la picaresca está totalmente vigente en las fiestas, en los brindis, en los velorios, en la calle” (Rajevec 1999: 4).

La mayoría de las letras de las canciones de *Canto por travesura* son narrativas y cuentan historias de aventuras sexuales: entre una beata y un cura (“La beata”), entre un joven y una sirvienta (“La cocinera”), entre un rotito y una cantora (“La fonda”) y entre un hombre y una mujer sin especificar sus ocupaciones (“La palmatoria”, “Iba yo para una fiesta”, “La diuca”, “El chingolito”). El contenido sexual de las canciones es sugerido mediante el uso humorístico del doble sentido, siendo los más recurrentes los que refieren al pene (fruto, diuca, vela, polluela, chincolito, gordo, palito). En menor medida aparecen doble sentidos

⁹ Para un estudio histórico del humor y la risa en Chile, recomendamos Salinas (2010).

¹⁰ La biografía del investigador del folclore experto en humor erótico y sexual Gershon Legman demuestra ampliamente que la dificultad de antologizar estos repertorios no estuvo limitada al caso chileno (Brottman 2013).

para referir a actos sexuales (la guaraca, polvo, soplar), a los senos (melones, sandías) y a la vagina (la palmatoria, la pájara).

Diez de las doce pistas del disco presentan perspectivas y experiencias masculinas. Esto se establece ya desde el brindis que abre el disco. El personaje que brinda es un chacarero, un hablante masculino, que celebra el tamaño de los senos (“melones y sandías”) de “las cauras de mi tierra” y el hecho que múltiples mujeres (“las chiquillas”) lo satisfacen sexualmente (“me saborean el fruto”). Las canciones del disco que utilizan primera persona están narradas desde un rol masculino (un campesino, un novio) y las que utilizan un narrador omnisciente tienen como personaje principal al hombre de la historia (el rotito, el joven de la palmatoria) y no al personaje femenino (la cantora, la novia).

En estas canciones de perspectiva masculina coincide el sexo de los personajes de las canciones con el sexo del cantante. Esta coincidencia es importante en la recepción de una interpretación, ya que permite que la audiencia entienda a los personajes de las canciones como proyecciones de la persona que canta. Esto es aparente en las canciones en primera persona, donde escuchamos a Jara como el novio que invita a su casamiento (“Vengan a mi casamiento”) o como el hombre que se jacta de haber tenido sexo con una sirvienta en el baño, con una cocinera en la cocina (“La cafetera”) o con su “negrita” al aire libre (“La diuca”).

Aunque es menos evidente, algo similar ocurre en las canciones en tercera persona en que el personaje es masculino. En varias de ellas Jara encarna brevemente al personaje gracias al uso de citas directas, como “Soy un chacarero astuto” (“Brindis”) o “Amada mía, en tus brazos me durmiera” (“La fonda”). De este modo, la audiencia puede imaginar a Jara como el chacarero astuto, el rotito que embriaga y seduce a una cantora (“La fonda”), o el joven que quiere poner su vela en la palmatoria (“La palmatoria”).

En este punto se hace necesario reconocer que el humor sexual utilizado en varias canciones del disco no ha envejecido bien. En el siglo XXI y, especialmente, después de los movimientos feministas surgidos en los años 2010, es difícil encontrar canciones divertidas que celebran la violencia de género. Desde esta perspectiva, probablemente las canciones más ofensivas del disco son “La fonda” y “La cafetera”. En “La fonda” la estrategia del rotito para tener sexo con la cantora es embriagarla con vino, una copa primero y luego “media ‘ocena ‘e botellas”. En la versión que aparece en *Canto por travesura*, la cantora se presenta como receptiva a los avances y besos del rotito (le sonríe, se ríe, le devuelve el beso). Nos llama la atención, sin embargo, que al grabarla Jara dejó fuera una cuarteta que aparece en la versión que él mismo recopiló. A diferencia del resto de la canción, la cuarteta que Jara dejó fuera sugiere que la cantora no está cómoda con la situación (“Ándale borracho leso / le respondió la dama / que güeno andarís del seso / me ‘tarís en la cama”) (Jara 1997: 31).

En “La cafetera”, el personaje principal es un “muchacho diablo” que se jacta de sus múltiples aventuras sexuales. En la cocina tiene sexo con la cocinera y en el baño con una sirvienta. Esta canción es problemática tanto por el utilitarismo con que se presenta a la mujer como por el hecho que sugiere un abuso de poder por parte del hijo de los patrones (su mamá es quien lo manda a la cocina) hacia mujeres que trabajan en la casa familiar. En nuestra entrevista con Pedro Yáñez, él nos describió el contenido de “La cafetera” como “horrible”. Probablemente esta apreciación está influenciada por medio siglo de logros del feminismo. Sin embargo, Yáñez nos contó que incluso en 1973 la letra de “La cafetera” le pareció inapropiada: “Yo en ese tiempo lo encontré inadecuado. Era como clasista y machista también. [...] Pero yo no me atreví a decirle nada al Víctor”.

Creemos que Jara estaba consciente de que en *Canto por travesura* estaba interpretando un repertorio picaresco masculino. En un párrafo firmado por él que aparece en la contratapa del elepé, Jara remarca que este folclore picaresco es masculino: “*El cantor* siempre cantó a lo divino, a lo humano y por travesura. *El hombre* de nuestro pueblo come ají cacho’e

cabra y toma ponche'n culén por eso sus cantos salen aliñaos. Esto es un poquito no más de todas las travesuras *del chileno* y de todo su saber popular" (énfasis nuestro).

Dos canciones del elepé, sin embargo, no calzan con esta descripción, ya que no provienen de repertorios masculinos ni presentan perspectivas masculinas. "La edad de la mujer" es una tonada humorística acerca de la soltería femenina. A diferencia de las otras canciones del disco, esta no cuenta una historia, sino que presenta reflexiones en torno a las implicancias que la soltería supuestamente tiene en el cuerpo de la mujer, en particular en sus genitales. "La edad de la mujer" tematiza el tabú patriarcal de la soltería femenina y la normatividad del matrimonio y la heterosexualidad.

La otra canción que pone énfasis en la experiencia de una mujer es "La beata". Esta canción narrativa se enfoca en el deseo sexual que siente una beata por el fraile confesor, deseo que, la canción deja en claro, ya ha sido consumado. De manera ingeniosa, este deseo se presenta metonímicamente hacia objetos del fraile, como sus sandalias, su sotana, y, para el remate, su "vela corta". A diferencia de las otras canciones narrativas del elepé, en esta el foco no está puesto en el personaje masculino. El centro de la canción es el deseo sexual de la beata, el personaje femenino de la canción.

Nos parece particularmente significativo que estas dos canciones, las únicas del disco que se centran en experiencias femeninas, son canciones que provienen del repertorio de cantantes mujeres. Como mencionamos anteriormente, tanto Jara como Margot Loyola conocieron "Las edades de la mujer" del repertorio de las hermanas Acuña, y "La beata" es una canción que tanto Jara como la folclorista Patricia Chavarría aprendieron de cantoras mujeres¹¹. Cantadas en voz de mujer, "La edad" y "La beata" son canciones en que el sexo del personaje de la canción y el de la cantante coinciden. Esto habilita que el personaje femenino de las canciones funcione como proyección de la cantante. Dicho de otra manera, interpretadas por mujeres, en estas canciones el chiste es sobre sí mismas, no necesariamente de manera autobiográfica, sino en el sentido de ser acerca de la condición femenina. El reírse de sí misma permite tematizar las presiones del patriarcado, como aquellas a favor del matrimonio y la heterosexualidad. Es razonable pensar que esto es lo que buscaba Margot Loyola cuando cantaba "La edad de la mujer" a mediados de los años sesenta, siendo una mujer soltera de casi cincuenta años.

El reírse de un otro o una otra es un proceso humorístico cualitativamente distinto, ya que puede ser interpretado como un gesto agresivo. Podemos observar que Las Hermanas Acuña están consientes de esta distinción. En el mismo disco en que ellas grabaron "La edad de la mujer" (bajo el nombre "Los cuatro amores de la mujer"), las hermanas incluyeron una tonada picaresca análoga, titulada "Los tres amores del hombre". El humor de esta tonada radica en la comparación entre el sexo con un "jovencito", un "hombre casado" y un "hombre viejo". Esta tonada, en que una cantante mujer se ríe de la sexualidad masculina potencialmente puede ser percibida como agresiva, por lo que Las Caracolito abren con un aviso, "Señoras y caballeros, no se vayan a ofender". Esta preocupación por ofender a la audiencia no está presente en la versión de Las Hermanas Acuña de "La edad de la mujer", tonada donde se ríen de la sexualidad femenina.

La práctica de que cantantes hombres como Jara interpretaran canciones del repertorio femenino no era inusual¹². Desde fines de la década de 1930, grupos profesionales de huasos

¹¹ La temática y estilo musical de "La beata" es similar a "El sacristán", canción tradicional que Violeta Parra grabó en disco en 1957. Al igual que "La beata", "El sacristán" también era originalmente repertorio femenino.

¹² Otro ejemplo de Jara interpretando repertorio de cantoras es la tonada-chapecao "La flor que anda de mano en mano", recopilada por Margot Loyola de la cantora Francisca González, y que Jara incluyó en su primer disco solista (Ruiz Zamora 2006: 49).

construyeron su repertorio con canciones que tradicionalmente cantaban señoras patronales, para luego incorporar repertorio de cantoras campesinas (González y Rolle 2005: 378). La transición a poner el foco en la cantora fue clave para “la construcción de un *performance* que buscaba representar lo más genuinamente posible las prácticas del Chile profundo” (Contreras Román 2016: 210). Sin embargo, merece atención especial el proceso que Jara realizó en este disco, de trasponer canciones *picarescas* femeninas a una voz masculina.

Como hemos visto, en la mayoría de las canciones de *Canto por travesura*, Jara canta desde y acerca de la condición masculina. El sujeto que canta se ríe de personajes hombres, que de una u otra forma Jara personifica (el rotito, el joven de la palmatoria). Es decir, en ellas se ríe, simbólicamente, de la condición masculina y de sí mismo. Al interpretar “La edad de la mujer” y “La beata”, en cambio, el blanco del chiste no es él, sino que es evidentemente una mujer.

En voz de hombre, chistes referentes al deseo sexual, la soltería o la homosexualidad de la mujer se pueden volver agresivos y denigrantes. Como argumentan Martin y Ford (2018: 29), “el humor y la risa pueden ser utilizados con el propósito de menospreciar o denigrar a otros o de castigar a personas que violan las normas sociales de un grupo”. En el caso de “La edad de la mujer” esto se ve claramente, ya que el chiste radica en burlarse de una mujer que no cumple con la expectativa patriarcal de un matrimonio heterosexual.

Como mencionamos arriba, en su versión de “La edad de la mujer” Jara agrega un chiste en medio de la canción (“Esta tona’ me la enseñó una tía mía que me decía, ‘la esperanza es lo último que se pierde’/y murió soltera, fíjense”). Este chiste es significativo por varias razones. Primero, identifica correctamente la canción como aprendida de un repertorio femenino. Segundo, refuerza el imperativo de que la mujer debe desear siempre un matrimonio heterosexual. Por último, el remate del chiste radica en que no lograr este objetivo es una falla a la norma social. Así, el chiste remarca el contenido normativo de la canción, un mensaje que ya estaba presente al venir de un hombre.

Aunque estas articulaciones de género no se explicitaran en 1973, hay rastros de que no pasaban inadvertidas. En una entrevista que Jara realizó a comienzos de septiembre, para promocionar el lanzamiento del elepé, el destacado e influyente periodista Ricardo García puso especial atención en “La beata” y “La edad de la mujer” (García 1973). Estas son las únicas dos canciones que la entrevista identifica por sus títulos, las únicas en las que García hizo preguntas específicas y le pidió a Jara justificaciones y aclaraciones.

El interés de García por “La beata” era esperable. En 1966 Jara ya la había grabado y utilizado como segundo sencillo de su carrera solista. En esa oportunidad la canción generó controversia cuando varias radioemisoras se negaron a reproducirla (ver recortes de prensa en Acevedo *et al.* 1996: 33, 34 y 37). En la entrevista con García, Jara explica que “La beata” no es una canción mal intencionada, sino que “representa un auténtico sabor popular, una manera de sentir y decir auténticamente campesina” (García 1973: 12). Con este gesto Jara se distanciaba del contenido de la canción y de la actitud que se esperaba tradicionalmente de un cantautor con su propio repertorio, en cuanto a ser un reflejo de su posición personal.

En la entrevista Jara explica que su interés no es burlarse de la Iglesia. “La religión me merece un profundo respeto”, dice. De hecho, es posible que Jara haya modificado la versión recopilada para hacerla menos controversial para la Iglesia católica. No podemos saber esto con certeza, ya que la antología de sus recopilaciones del folclore no incluye “La beata”. Sin embargo, es iluminador comparar su grabación con la versión recopilada por Chavarría de la cantora Nazarina del C. Gutiérrez (Chavarría 1998: 66). En primer lugar, la versión que recopiló Chavarría tiene como personaje principal no a una beata, sino a una monja. Esto hace que el deseo sexual expresado en la canción sea doblemente prohibido, ya que involucra a dos personajes con voto de castidad. En segundo lugar, en la versión

entregada por la cantora, el contenido sexual es considerablemente más explícito que en la grabada por Jara. Es decir, en voz de mujer, el deseo sexual femenino es abordado de manera más abierta y desenfadada que en la versión grabada por Jara.

El intercambio entre Ricardo García y Jara en torno a “La edad de la mujer” fue aún más incisivo que el que se produjo en torno a “La beata”. En respuesta a una canción en que un hombre se ríe de la soltería femenina en distintas etapas de su vida, García le pregunta, “¿cuál es la mejor edad de la mujer?”. Al igual que en su respuesta acerca de “La beata”, Jara se distancia del mensaje de esta canción. Deja de lado el aire jocoso del elepé (“Esto en serio”, dice), celebrando que “cada etapa [en la vida de una mujer] tiene cosas maravillosas”. Pareciera decir: “la canto, pero no refleja mi pensamiento”. En sus respuestas frente al cuestionamiento respecto del contenido de estas dos, Jara en efecto se retracta. Como observan Martín y Ford (2018: 29), esta posibilidad es una cualidad del discurso humorístico: “El humor permite burlarse de otros sin miedo a una sanción social. De hecho, si un chiste denigrante no es recibido favorablemente, una persona puede retractarse diciendo ‘era solo un chiste’”.

CONCLUSIONES Y PROYECCIONES

Desde la teoría, sabemos que la subjetividad y preferencias estéticas de las y los folcloristas determinan los repertorios que deciden recopilar y también las maneras de interpretarlos. Sin embargo, aún sabemos muy poco de las maneras concretas en que estos interpretan los repertorios recopilados. De nuestro estudio de *Canto por travesura* podemos concluir que, al momento de interpretar repertorio folclórico, Víctor Jara tomó decisiones estratégicas para construir un mundo sonoro que evocara lo rural pero no se alejara demasiado de la noción de folclore que tenía su audiencia citadina. El elepé fue concebido como un espectáculo folclórico para una audiencia urbana y cosmopolita, y Jara no intentó reproducir la manera tradicional de interpretar estos repertorios, sino que los adaptó a su propio estilo. Esta adaptación creativa incluyó cantar en un registro más bajo que el tradicional, afinar y tocar el guitarrón de una manera inusual, incorporar un instrumento no tradicional y combinar melodías y géneros sin pretensiones de autenticidad.

Estas adaptaciones no fueron el resultado de errores o de un desconocimiento de las prácticas tradicionales. Si Jara hubiese querido interpretar el canto a lo poeta de manera tradicional, podría haber solicitado la asesoría de Santos Rubio, en cuya casa ensayaron para el elepé. Más bien, son decisiones artísticas centrales a su concepción de cómo mejor comunicar estos repertorios por medio de una grabación musical, en este caso un elepé editado por DICAP, el sello discográfico de las Juventudes Comunistas.

Escuchar la interpretación de un o una folclorista requiere una escucha doble. Por una parte, está el material recopilado y por otra el aporte que él o ella hace desde su propia creatividad artística. Aunque muchas veces los mismos folcloristas sugieren lo contrario, esta interpretación nunca es transparente, sino que refleja un entendimiento subjetivo tanto del material recopilado como de las expectativas de la audiencia. Adicionalmente, es importante que la interpretación de folclore no se considere necesariamente un primer estadio antes de la cantautoría. La grabación de *Canto por travesura* demuestra que, en el caso de Víctor Jara, no existe una teleología que vaya de folclore a cantautoría. En su carrera artística, el repertorio folclórico estuvo presente en casi todas sus grabaciones y presentaciones en vivo. Su visión artística se expresó no solo en sus propias composiciones, sino también en la interpretación creativa del repertorio folclórico.

Acerca del humor, destacamos que en la interpretación de estos repertorios picarescos el sexo del cantante, si es mujer u hombre, hace una diferencia sustancial en cuanto al mensaje que comunican. Esto es especialmente relevante cuando el chiste o el humor es de

un otro u otra. Es posible pensar que Jara incorporó canciones picarescas femeninas con la intención de reflejar que tanto chilenos como chilenas cantan por “travesura”, y así plasmar en el disco “un poquito” del “saber popular” de hombres y de mujeres. Sin embargo, sus interpretaciones de picaresca femenina presentan un humor con una cualidad distinta, más agresiva e incluso denigrante. Esta aseveración podría ser considerada presentista, en el sentido de ser un juicio relativo al pasado con criterios del presente. Para mitigar esto es que hemos puesto especial atención a documentos contemporáneos al disco (grabaciones similares y un artículo de prensa) y a los recuerdos de un músico que participó de la grabación.

En cuanto a proyecciones, nos parece importante promover el estudio de Víctor Jara desde la perspectiva del humor, ya que este fue una constante en el transcurso de toda su carrera artística. En la Peña de los Parra era conocido por su gusto por canciones folclóricas de doble sentido (Manns 1987: 34), y al momento de grabar su primer sencillo como solista, no dedicó la Cara A a una de sus composiciones, sino a la divertida “La cocinerita” (Demon SD-0132), una canción del folclore argentino que aprendió de un elepé de Leda Valladares y María Elena Walsh.

Durante el gobierno de Allende Jara intensificó su militancia política y por esta razón disminuyó el número de canciones folclóricas humorísticas en sus discos. El humor, sin embargo, siguió siendo una herramienta central en su militancia artística. Los ejemplos son múltiples, desde “Las casitas del barrio alto” y “Ni chicha ni limoná” hasta “Oiga pues m’hijita” y “El desabastecimiento”. Creemos que una futura área de investigación podría considerar el uso del humor de manera transversal en su carrera, tanto en teatro como en música. Las circunstancias trágicas de su muerte han eclipsado este importante aspecto de su persona artística. Esperamos que este trabajo contribuya a abrir nuevas aristas para su estudio.

BIBLIOGRAFÍA

- ACEVEDO, CLAUDIO, RODOLFO NORAMBUENA, JOSÉ SEVES, RODRIGO TORRES Y MAURICIO VALDEBENITO
1996 *Víctor Jara: obra musical completa*. Santiago: Fundación Víctor Jara
- ARAYA ALFARO, SERGIO
2017 “Entrevista con Luis Torrejón, técnico de grabación: ‘El ingeniero de grabación es el hombre que inicia y termina una grabación’”, *Etno: Cuadernos de Etnomusicología*, 10, pp. 27-41.
- ASTORGA, FRANCISCO
1994 *Veinticinco poetas populares*. Rancagua: Alerce.
- 2000 “El canto a lo poeta”, *Revista Musical Chilena*, LIV/194 (julio-diciembre), pp. 56-64. DOI: 10.4067/S0716-27902000019400007
- BOWEN SILVA, MARTÍN
2008 “El proyecto sociocultural de la izquierda chilena durante al Unidad Popular. Crítica, verdad e inmunología política”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. DOI: 10.4000/nuevomundo.13732
- BROTTMAN, MIKITA
2013 *Funny Peculiar: Gershon Legman and the Psychopathology of Humor*. Nueva York: Routledge.
- CHAPARRO IBARRA, MOISÉS, JOSÉ SEVES Y DAVID SPENER
2013 *Canto de las estrellas: un homenaje a Víctor Jara*. Santiago: Ceibo.
- CHAVARRÍA, PATRICIA
1998 *Vamos gozando del mundo: La picaresca chilena: Textos del folclore*. Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.
- CLARO VALDÉS, SAMUEL, CARMEN PEÑA FUENZALIDA Y MARÍA ISABEL QUEVEDO CIFUENTES
2012 *Chilena o cueca tradicional*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.

CONTRERAS ROMÁN, RAÚL

2016 “El pueblo creador representado por Margot Loyola y Violeta Parra en el encuentro de la izquierda y la música folclórica en Chile”, *Cuicuilco*, XXIII/66 (mayo-agosto), pp. 197-221.

DONOSO, KAREN

2009 “Por el arte-vida del pueblo: Debates en torno al folclore en Chile. 1973-1990”, *Revista Musical Chilena*, LXIII/212 (julio-diciembre), pp. 29-50. DOI: 10.4067/S0716-27902009000200004

GARCÍA, RICARDO

1973 “Víctor Jara Canta Por Travesura (En su último disco)”, *Ramona*, 98, pp. 11-13.

GONZÁLEZ, JUAN PABLO

1996 “Evocación, modernización y reivindicación del folclore en la música popular chilena: el papel de la *performance*”, *Revista Musical Chilena*, L/185 (enero-junio), pp. 25-37.

1997 “Llamando al Otro: construcción de la alteridad en la música popular chilena”, *Resonancias*, I/1, pp. 60-68.

GONZÁLEZ, 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.

JARA, JOAN

1984 *Victor: An Unfinished Song*. Londres: Bloomsbury.

JARA, VÍCTOR

1997 *Victor Jara. Cancionero tradicional*. Gabriela Pizarro y Carlos Martínez (investigadores). Santiago: Fundación Víctor Jara.

KLUBOCK, THOMAS M.

2022 *Ránquil: Rural Rebellion, Political Violence, and Historical Memory in Chile*. New Haven: Yale University Press.

KÓSCHEV, LEONARD

1990 *La Guitarra y el poncho de Víctor Jara*. Isabel Pozo Sandoval (traductora). Moscú: Editorial Progreso.

LEÓN VILLAGRA, MARIANA E IGNACIO RAMOS RODILLO

2011 “Sonidos de un Chile profundo: Hacia un análisis crítico del Archivo Sonoro de Música Tradicional Chilena en relación a la conformación del folclore en Chile”, *Revista Musical Chilena*, LXV/215 (enero-junio), pp. 23-39. DOI: 10.4067/S0716-27902011000100002

LOYOLA, MARGOT

2007 *La tonada: Testimonios para el futuro*. Valparaíso: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

LOYOLA, MARGOT Y OSVALDO CÁDIZ

2010 *La cueca: Danza de la vida y de la muerte*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.

MANN, PATRICIO

1987 *Violeta Parra: La guitarra indócil*. Concepción, Chile: Ediciones Literatura Americana Reunida.

MARTIN, ROD A. Y THOMAS FORD

2018 *The Psychology of Humor: An Integrative Approach*. Londres: Academic Press.

MARTÍNEZ MIRANDA, CARLOS

1997 “Prólogo”, *Victor Jara. Cancionero tradicional*. Santiago: Fundación Víctor Jara, pp. 11-12.

McSHERRY, J. PATRICE

2015 *Chilean New Song: The political power of music, 1960s-1973*. Philadelphia: Temple University Press.

MIRANDA, PAULA

2017 “Violeta Parra, Creative Researcher”, *Violeta Parra: Life and Work*. Lorna Dillon (editora). Woodbridge, Suffolk: Tamesis Books, pp. 83-104.

- 2019 “Interculturalidad y proyectos alternativos en Violeta Parra: su encuentro con el canto mapuche”, *Artelogie*, 13, pp. 1-20. DOI: 10.4000/artelogie.2794
- MONTERO, GONZALO
2018 “Entre campo y grabación”: Violeta Parra y las tecnologías migrantes”, *Studies in Latin American Popular Culture*, 36, pp. 128-44. DOI: 10.7560/SLAPC3608
- PÉREZ DE ARCE, JOSÉ
2007 “El guitarrón chileno y su armonía tímbrica”, *Resonancias*, XI/21, pp. 22-55.
- PINKERTON, EMILY
2007 “The Chilean Guitarrón: The Social, Political and Gendered Life of a Folk Instrument”. Tesis doctoral: University of Texas.
- PIZARRO SOTO, GABRIELA
2007 “Comentario”, *Víctor Jara. Cancionero tradicional*. Santiago: Fundación Víctor Jara, pp. 99-100.
- PIZARRO SOTO, GABRIELA Y ROMILIO CHANDÍA
1993 *Veinte tonadas religiosas*. Santiago: Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes.
- RAJEVIC, PÍA
1999 “La Picaresca”, *Rocinante*, 4 (febrero), pp. 4-7.
- RUIZ ZAMORA, AGUSTÍN
1995 “Discografía de Margot Loyola”, *Revista Musical Chilena*, XLIX/183 (enero-junio), pp. 42-59.
- 2006 “Margot Loyola y Violeta Parra: Convergencias y divergencias en el paradigma interpretativo de la Nueva Canción chilena”, *Cátedra de Artes*, 3, pp. 41-58. Disponible en: http://www.pucv.cl/uuaa/site/docs/20171005/20171005170733/03_margot_loyola_from_catedra_3_62.pdf [acceso: 14 de mayo de 2021]
- SALINAS, MAXIMILIANO
2010 *La risa de Gabriela Mistral: Una historia cultural del humor en Chile e Iberoamérica*. Santiago: LOM.
- TORRES ALVARADO, RODRIGO
1998 “Calló Su Voz, Mas No Su Canto”, *Revista Musical Chilena*, LXII/190 (julio-diciembre), pp. 11-14. DOI: 10.4067/S0716-27901998019000003
- 2004 “Cantar la diferencia. Violeta Parra y la canción chilena”, *Revista Musical Chilena*, LVIII/201 (enero-junio), pp. 53-75. DOI: 10.4067/S0716-27902004020100003

Discografía

- CARACOLITO, LAS
1965 *Ña Amanda y Ña Elsa*. RCA Víctor CML-2331-X.
- CONJUNTO CUNCUMÉN
1962 *El folclore de Chile, Vol. IX*. Odeón LDC-36369.
- JARA, VÍCTOR
1972 *La población*. DICAP JJJL-14.
- 1973 *Canto por travesura*. DICAP DCP-47.
- LEDA Y MARÍA
1973 *Entre valles y quebradas*. Disc-Jockey LD 15017.

Entrevista

- YÁÑEZ, PEDRO
2017 Entrevista realizada por Laura Jordán González. La Florida, Región Metropolitana, 19 de abril.

*Estrategias compositivas de George Andreani
para el cine clásico en Argentina y Chile*
*George Andreani's Compositional Strategies for Classical
Cinema in Argentina and Chile*

por

Martín Farías

Facultad de Comunicación e Imagen, Universidad de Chile, Chile
mefz1936@gmail.com

En este artículo analizo la música del compositor George Andreani para el cine argentino y chileno. Al revisar su filmografía disponible, se distinguen varias estrategias y recursos que, en su mayoría, hacían parte de las convenciones del modelo de acompañamiento del Hollywood clásico y los cines que siguieron ese referente. Este trabajo busca dilucidar cómo Andreani utilizó esos recursos y los aplicó en su trabajo como compositor de cine tanto en Argentina como en Chile. El marco teórico que sustenta esta pesquisa se inscribe en los llamados estudios de música en el cine, tanto sus referentes fundacionales desde el mundo anglo como los trabajos más recientes enfocados en América Latina. Este aparato conceptual se enlaza con testimonios de compositores y críticos de la época, así como un detallado análisis musical. La labor incluye la transcripción de varias piezas compuestas o arregladas por Andreani. Este estudio nos permite comprender de mejor manera las distintas aristas del trabajo de composición musical para el cine clásico en estos países: cuáles eran los requerimientos por parte de las compañías filmadoras, qué buscaban comunicar con la música y de qué manera los compositores materializaban todas esas necesidades a nivel sonoro.

Palabras clave: música en el cine, George Andreani, modelo de acompañamiento, cine clásico, análisis musical.

In this article I analyze the music of composer George Andreani for Argentine and Chilean cinema. By reviewing the available filmography, it is possible to distinguish a series of strategies and resources that, for the most part, were part of the conventions of the classical Hollywood scoring model and the cinemas that followed that referent. This paper seeks to elucidate how Andreani used these resources and applied them in his work as a film composer both in Argentina and Chile. The theoretical framework that sustains this research is inscribed in the field of Film Music Studies, both its foundational referents from the Anglo world and the most recent works focused on Latin America. This conceptual apparatus is intertwined with testimonies of composers and critics, as well as a detailed musical analysis. The work includes the transcription of a series of pieces composed or arranged by Andreani. This study shed light on the different aspects of the work of musical composition for classical cinema in Argentina and Chile: what were the requirements of the film companies, what they sought to communicate with the music and how composers materialized all these needs.

Keywords: film music, George Andreani, classical Hollywood scoring model, Classical Cinema, Musical Analysis.

INTRODUCCIÓN¹

Dejando atrás una promisoría carrera como músico en el cine checoslovaco y ante la amenaza que significó el auge del nacionalsocialismo, el compositor judío de origen polaco Josef Kumok (Varsovia, 1901-Buenos Aires, 1979) decidió migrar hacia América Latina, específicamente a Buenos Aires, donde se estableció a comienzos de 1937 (Glocer 2018: 2). Luego de adoptar el seudónimo de George Andreani, que lo acompañó por el resto de su vida, comenzó a insertarse en el medio fílmico porteño².

El compositor había ganado experiencia en el cine checoslovaco trabajando en una veintena de largometrajes, principalmente comedias producidas para diversos estudios en Praga. A su llegada a Buenos Aires se encontró con un medio cinematográfico que estaba creciendo con gran fuerza. Desde su arribo hasta el declive de su carrera a mediados de los cincuenta compuso música para más de ochenta producciones, la mayoría con Lumiton, uno de los estudios más relevantes del periodo, pero también con otras compañías argentinas. Además, tuvo un breve pero significativo paso por Chile cuando fue contratado por la empresa fílmica estatal Chilefilms entre 1945 y 1947 (Farías 2021: 46-47).

Considerando el total de realizaciones en que trabajó, estamos ante uno de los compositores más prolíficos del cine clásico en Argentina y Chile y que, además, tuvo experiencia en industrias fílmicas de diferentes países. Asimismo, su carrera se circunscribe claramente en el llamado periodo clásico del cine argentino que, siguiendo la periodización propuesta por Claudio España (2000: 22), comprende desde 1933 –cuando surgen las primeras películas sonoras– hasta 1957 –con el declive del modelo de estudios–.

Por estas razones, considero necesario el estudio de la obra de Andreani, no con el afán de destacar su figura en particular ni enarbolar retóricas de unicidad y genio. Por el contrario, el análisis de su labor musical para el cine puede aportar luces valiosas acerca de cómo era ser compositor en aquellos años, cuáles eran los requerimientos y necesidades que se esperaba de estos trabajadores y, sobre todo, de qué manera utilizaron la música para articular significado en diálogo con la imagen en movimiento.

El texto se divide en dos secciones. La primera establece una discusión pertinente a la base de fuentes de archivo y prensa para situar la llegada e inserción de Andreani al medio artístico argentino. Al mismo tiempo, se propone un panorama del oficio musical para el cine en aquellos años subrayando las necesidades y modalidades de trabajo que los compositores asumieron en la industria fílmica local.

En la segunda sección se despliega un análisis de su música para cine producida tanto en Argentina como en Chile, con el objetivo de dilucidar sus principales estrategias compositivas. Ante la ausencia de partituras originales se transcriben desde las películas mismas una selección de piezas³. Mediante el análisis, se establecen varios aspectos que se perfilan en su labor musical: el tipo de música y la instrumentación utilizada, el uso de

¹ Este trabajo forma parte del proyecto *Transnational Sounds: Modernity and Cosmopolitanism in Argentinian and Chilean Film Music (1937-1949)*, a cargo del autor de este artículo y financiado por el programa de postdoctorado ANID folio 74200021. Versiones preliminares de esta pesquisa fueron presentadas en encuentros académicos realizados en abril, mayo y junio de 2022 por la ARLAC-IMS, la Cineteca Nacional de Chile y la Sociedad Chilena de Musicología, respectivamente.

² Con el objetivo de facilitar la lectura y evitar reiteraciones se omiten los nombres de los directores de las cintas en el cuerpo del texto. Toda la información se encuentra detallada en la filmografía incluida en las páginas finales.

³ A lo largo de esta investigación ha sido imposible dar con las partituras originales de Andreani para el cine. Solamente sobreviven partituras de canciones escritas por el compositor y conservadas en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, en Buenos Aires.

temas y variaciones, el trabajo con el *leitmotiv*, los recursos para representar tensión, otredad y romance, el uso de efectos musicales y la inclusión de citas, reciclajes y posibles plagios⁴.

Es importante considerar que el grueso de los procedimientos analizados no son en ningún caso elementos que puedan atribuirse solamente a Andreani. Estas prácticas eran comunes a la música de cine de aquel periodo, notoriamente influida por lo que ha sido descrito como el modelo de acompañamiento del Hollywood clásico (Gorbman 1987: 73-91). Más que intentar distinguir aspectos únicos en el trabajo de Andreani, lo que nos interesa es poder comprender de qué manera este materializa las convenciones que se esperaban de la música de cine en su prolífica filmografía⁵.

MÚSICA PARA CINE EN ARGENTINA: ALGUNAS DEFINICIONES

La tarea de comprender cuáles eran las búsquedas y discusiones de la composición musical para cine en el medio argentino de los años treinta y cuarenta está limitada por varias dificultades. Las fuentes son escasísimas y están muy dispersas. Existen pocos testimonios por parte de los compositores del rubro. Asimismo, el grueso de los comentarios en la prensa y medios especializados aborda aspectos más generales de las producciones y solo muy excepcionalmente menciona la banda sonora.

Tras una exhaustiva revisión de fuentes, lo primero que hay que destacar es la notoria distancia entre los compositores académicos y los que trabajaban en la radio y la canción popular. Varios comentarios destacaron la labor de los primeros, augurando que ese sería el camino por seguir para mejorar la calidad de la música en el cine argentino (Bautista 1944; Maiztegui 1950: 139; Kimovsky 1943).

Sin embargo, salvo contadas excepciones, los compositores clásicos tuvieron una acotada participación en el cine argentino. Por ejemplo, hasta 1955, el reputado Alberto Ginastera había escrito la partitura de solo siete cintas, mientras que Roberto García Morillo escribió apenas dos. Por su parte, compositores con intereses más amplios y ligados al mundo de la canción popular como Mario Maurano, Tito Ribero o el mismo Andreani se ganaban la vida en el cine y podían llegar a trabajar en siete producciones en un solo año. Por tanto, su desempeño necesariamente estaría cruzado por otros factores. De hecho, una de las críticas que Andreani (1942) hacía de la música para cine en Argentina apuntaba a lo que consideraba una excesiva preocupación por la música misma en desmedro de los aspectos técnicos, sin considerar las condiciones materiales en que se producían esas obras.

En cuanto a las modalidades de trabajo y los requerimientos por parte de las compañías hacia los compositores encontramos ciertos puntos a considerar. El primero es que la composición se solía realizar una vez que la cinta estaba finalizada y, por ello, los tiempos de entrega debían ser rápidos para estrenar pronto. Los plazos iban entre los diez y los veinte días y

⁴ Las cintas argentinas fueron visionadas en el sitio web Cine.ar y por medio de la plataforma Youtube.com. Mientras que las chilenas se encuentran disponibles en el sitio web de la Cineteca Nacional. Su estado de conservación es diverso y, si bien en algunos casos existen materiales restaurados y con una buena calidad de sonido, en otros se trata de copias de calidad muy baja donde cuesta distinguir los elementos sonoros. Para una discusión acerca de estos problemas ver Navitski (2014) y Farías (2022).

⁵ Los estudios que han analizado la música en el cine argentino clásico distinguen con mucha claridad cómo las convenciones del cine hollywoodense permearon en el medio local. Lo relevante no era la originalidad sino la capacidad de componer de acuerdo con las necesidades requeridas. Para más detalles ver Chalkho (2019 y 2020) y Fouz Moreno (2022).

normalmente se requería entre 25 a 40 minutos de música⁶. Estos acelerados plazos eran considerados como una de las razones que limitaba la calidad de los resultados (Kimovsky 1943).

Una vez concluida la composición, la música debía ser grabada, cuestión que ocurría generalmente en una sala de la compañía filmadora y no necesariamente en un espacio acondicionado para la grabación musical, cuestión que repercutía en el resultado. El compositor Isidro Maiztegui, por ejemplo, se lamentaba de que las grabaciones se realizaran “en la galería que esté disponible, en medio de los decorados de la filmación del día y en el mejor de los casos con una rudimentaria caja acústica” (Maiztegui 1950: 137). A los problemas relacionados con la grabación hay que sumar el hecho de que no había en los estudios una orquesta estable, sino que se reclutaba a conjuntos para cada película. La revista *Cine Argentino* veía este hecho como un descuido grave por parte de las empresas filmadoras y añadía que esto se traducía en que los intérpretes muchas veces llegaban a la grabación sin conocer la partitura y prácticamente sin haber ensayado (*Cine Argentino* 1939: 40). El testimonio de Maiztegui coincide con esto, señalando que normalmente la orquesta grababa “después de dos o tres rápidas lecturas” y que las sesiones de grabación duraban entre seis y ocho horas, lo que, a su juicio, era un esfuerzo “sobrehumano” (1950: 137).

Lo cierto es que las compañías ni siquiera tenían a los compositores contratados, por lo que la posibilidad de tener una orquesta estable parecía aún más lejana. En un reporte acerca de los distintos estudios que existían hacia 1940 en Argentina, se observa que solamente dos tenían a músicos contratados: Mario Maurano en Argentina Sono Film y Rodolfo Sciammarella con Francisco Balaguer en Lumiton (*Heraldo del cinematografista* 1940).

Las relaciones entre compositores y compañías filmadoras no eran del todo fluidas y los resultados plasmados en las películas debieran ser entendidos como fruto de diálogos y negociaciones entre ambas partes. Andreani se lamentaba de que, pese a la importancia de la música, los productores la descuidaban (*Qué sucedió en 7 días* 1947). Asimismo, ciertos recursos musicales, como el *mickeymousing*, eran a menudo solicitados por los directores y productores. Esta técnica, proveniente de los dibujos animados, consistía en seguir e imitar los movimientos de los personajes por medio de la música. Para el compositor Julián Bautista eran simplemente “recursos fáciles” (Bautista 1944). De igual modo, la revista *Cine Argentino* lo consideraba un efecto ingenuo y reiterado que no aportaba a “crear estados de ánimo” y que solo causaba risa (*Cine Argentino* 1939: 40). No obstante, este tipo de recursos fueron ampliamente utilizados en la composición para cine de aquellos años, probablemente por petición de directores y productores, y se fueron estableciendo como marcas de lo cinematográfico⁷. En el caso de Andreani observamos un uso muy frecuente de estas estrategias. En la siguiente sección analizaremos cómo estos recursos funcionaban en casos específicos.

Más allá de los requerimientos puntuales, había varias tareas que los compositores debían asumir. A diferencia del gran referente de la época que fue Hollywood, donde los estudios contaban con departamentos dedicados a la música, en Argentina y Chile la situación fue mucho más precaria. Como sostiene Peter Wegele (2014: 13-15), biógrafo del célebre compositor de cine Max Steiner, los grandes estudios de Hollywood tenían un ritmo tan intenso de producción que establecieron una división muy específica del trabajo. Con el fin de tener a los compositores disponibles, contrataban orquestadores que completaban esas tareas. Steiner tenía orquestadores expertos que entendían sus requerimientos y terminaban el trabajo para que el compositor tuviera tiempo de componer para otra cinta. En esta línea, Kathryn Kalinak (1992: 17-19) sostiene que la música que finalmente

⁶ Tomando como referencia los testimonios incluidos en Maiztegui 1950: 137; Bautista 1944 y *Qué sucedió en 7 días* 1947.

⁷ Incluso las partituras del propio Bautista incorporaron estos elementos, como se aprecia en su música para la comedia *Cuando florezca el naranjo* (1943).

se escuchaba en las películas del Hollywood clásico era el producto de un trabajo colectivo que incluía al compositor, a orquestadores, copistas y a veces también arreglistas.

Sin embargo, en el cine argentino no hubo una división del trabajo como en Hollywood. Los compositores tenían a su cargo todas las labores descritas. No solamente debían componer las distintas piezas sino también orquestarlas, hacer arreglos cuando fuera necesario, ensayar con los intérpretes y dirigir la orquesta durante la grabación⁸. Como sugería Maiztegui, en el medio argentino los compositores se llevaban el trabajo que en Hollywood o Europa correspondía a “tres o más músicos (director musical del filme, compositor, instrumentador, director de orquesta)” (1950: 138)⁹. En el caso de Andreani vemos una situación muy similar, pues tanto en Argentina como en Chile estuvo a cargo de todas las labores relativas a la música. Solo en casos excepcionales sus funciones fueron más acotadas, aunque esto respondió a cuestiones coyunturales¹⁰.

ANÁLISIS MUSICAL DEL TRABAJO DE GEORGE ANDREANI

El visionado y análisis de la filmografía de Andreani arroja informaciones generales que son relevantes para comprender mejor su trabajo. Un primer punto es la diversidad de géneros cinematográficos en que participó. A diferencia de su labor en Checoslovaquia, donde trabajó principalmente en comedias, en Argentina y Chile abordó cintas dramáticas, de terror, policiales, melodramas, románticas y de aventuras.

Entre sus colaboraciones con diversos directores, el nombre que más se repite es el de Carlos Hugo Christensen, con quien trabajó en 23 realizaciones. También colaboró con otros directores relevantes en la época, como Manuel Romero, Carlos Schlieper y Mario Lugones. En una primera aproximación al material, mi hipótesis era que sería posible distinguir modalidades de trabajo que Andreani hubiera desarrollado con determinados directores. Sin embargo, el análisis no dio luces categóricas acerca de un modo de trabajo específico con un determinado director. De hecho, en algunos casos resulta llamativo cómo varía en diversos sentidos la música compuesta para filmes de un mismo realizador. Por ejemplo, cintas en que la música cubre el grueso de las acciones, como en *Águila blanca* (1941), o donde lo musical es muy acotado, como en *Noche de bodas* (1942), ambas dirigidas por Christensen para el sello Lumiton y estrenadas con menos de un año de diferencia.

Algo que sí se distingue con mayor claridad es que los dramas solían llevar más música, así como un desarrollo temático mayor. En las comedias, por su parte, el trabajo se concentraba en acompañar acciones con motivos breves, subrayar las situaciones cómicas y proponer un estado de ánimo general. Siguiendo los planteamientos del compositor Julián Bautista, en la comedia predominaba la “música del gesto” mientras que en el drama se debía crear el clima, “intensificar la acción dramática” y “subrayar las escenas culminantes” (Bautista 1953). Debido a que las narrativas del drama son generalmente más complejas, resulta lógico que se apostara por un trabajo más elaborado a nivel musical para poder guiar a la audiencia, recordándole la narrativa, los personajes y situaciones. Por el contrario, las comedias solían ser más sencillas y, por tanto, la música siguió derroteros diferentes. Se apostó más por los efectos musicales, valiéndose de pequeños motivos para reforzar acciones o movimientos, invitar a la risa y crear un clima lúdico y liviano desde la esfera sonora.

⁸ Las orquestas normalmente fluctuaban entre cuarenta y sesenta músicos. Ver más detalles en *Cine Argentino* (1938) y *Ecran* (1947).

⁹ La afirmación debe ser matizada para el caso europeo, pues en Checoslovaquia, por ejemplo, Andreani realizaba normalmente todas estas tareas.

¹⁰ Para una discusión en profundidad acerca de la inserción de Andreani en el cine argentino ver Farías (2023).

Ahora bien, la cantidad de música no se traducían siempre en un trabajo más elaborado o detallado en cuanto a temas y recursos. Esto se aprecia, por ejemplo, en la mencionada *Águila blanca*, cuya partitura cubre prácticamente toda la cinta, aunque el grueso de la música tiene un carácter atmosférico y se va repitiendo en las distintas escenas sin una función clara. A ratos, incluso, resulta incoherente el cambio de un tema a otro.

INSTRUMENTACIÓN: CONVENCIONES Y VARIANTES

Como dictaba la convención en aquellos años, Andreani privilegió la orquesta sinfónica y un lenguaje musical muy ligado al romanticismo y al postromanticismo tanto en comedias como en dramas. Como sostiene Mark Slobin, el uso de la orquesta sinfónica como el instrumento central de la música del cine clásico funcionó como “el verdadero definidor” del estilo (2008: 11). Sin embargo, hacia mediados de los cuarenta, Andreani pareció seguir la tendencia estadounidense y comenzó a incorporar arreglos e instrumentos cercanos al *swing*. Sin alejarse completamente del sinfonismo, el compositor articuló una síntesis entre orquesta clásica y *big band* muy en línea con las comedias hollywoodenses que apelaban a esas sonoridades para retratar el espacio urbano y la vida moderna. Este recurso se incluyó en filmes como *Adán y la serpiente* (1946) y *30 segundos de amor* (1947). El alejamiento del sinfonismo hizo parte de un proceso internacional que se inició en esos años y que se distinguirá más claramente en los cincuenta, cuando comienzan a aparecer otros formatos instrumentales para la musicalización del cine (Smith 1998: 3). A pesar de estas innovaciones, el grueso de la obra de Andreani está enmarcada en el modelo sinfónico que caracterizó al cine clásico.

TEMAS GENERADORES

Una de las estrategias que desarrolla el compositor es la utilización de un tema principal que no identifica necesariamente a un personaje, sino que engloba toda la trama y va variando a lo largo de la cinta para responder a los distintos estados de ánimo. *El inglés de los güesos* y *16 años* (1943) son dos casos representativos de este método.

El inglés de los güesos retrata el romance entre Balbina, una joven campesina, y James, un inglés que llega a la pampa en busca de fósiles. El tema musical recurrente subraya los desencuentros entre ambos. A diferencia de muchas piezas de Andreani, en este caso no hay una armonía fija y se acompaña en algunos momentos solo por la tónica en tono menor o en otros momentos añadiendo el acorde dominante en el segundo compás. Lo escuchamos por primera vez cuando Balbina saca agua de un pozo. James le pide agua, pero en un gesto de desprecio, ella la arroja al suelo (ver Ejemplo 1).



Ejemplo 1: Tema de *El inglés de los güesos*¹¹.

¹¹ Todas las transcripciones que se presentan fueron realizadas por el autor tomando como referencia el audio de las copias disponibles de las cintas. Los títulos de las piezas son solamente referenciales.

El tono menor y el movimiento descendente en la melodía establecen un estado de ánimo apesadumbrado. El tema en el oboe y un tenso tremolando en las cuerdas marcan el acorde menor que acompaña, anunciando la incomodidad de Balbina. Posteriormente escuchamos el tema en el oboe solo mientras James guarda sus pertenencias para volver a su país. Cuando se despiden de Balbina entran un par de guitarras acústicas haciendo arpeggios en tono menor. Los instrumentos evocan un aire folclórico que nos sitúa en la pampa, aunque no tocan una melodía reconocible. Balbina está triste porque se ha enamorado de James, pero no se atreve a confesárselo. En ese momento las guitarras ejecutan el tema subrayando las emociones de la protagonista. En la siguiente escena un coro *a cappella* canta el tema al tiempo que vemos al inglés despedirse de todos.

En *16 años* encontramos una estrategia similar de tema con variaciones. La película cuenta la trágica historia de Lucía, una adolescente que, por conflictos con su madre, Alicia, intenta suicidarse. Andreani trabaja con un motivo breve que sirve como material generador de variaciones de acuerdo con los propósitos narrativos (ver Ejemplo 2).



Ejemplo 2: Tema principal de *16 años*.

Siguiendo el análisis que realiza Rosa Chalkho (2019: 74), podemos ver que el tema aparece en los primeros minutos de la cinta en la esfera diegética, interpretado por una orquesta de jazz mientras Alicia baila con Gustavo. En varios momentos funciona como una representación del amor entre la pareja. Sin embargo, al avanzar el relato, el tema va adquiriendo un carácter trágico para representar la molestia de Lucía ante la relación de su madre con Gustavo.

En algunos momentos el tema se desarrolla, cambia de tono y asume diferentes arreglos. Pero en otros, bastan las cuatro primeras notas sin siquiera un acompañamiento armónico para destacar alguna conversación o una acción que será importante en la historia. En este caso, por su brevedad, el uso que Andreani le da a la melodía se asemeja mucho al que hace de los llamados *stingers* que veremos más adelante.

Si bien estos procedimientos podrían ser descritos simplemente como un *leitmotiv*, considero que la ambigüedad respecto de lo que representan los temas plantea la necesidad de una distinción. Mientras el *leitmotiv*, como veremos, se caracteriza por representaciones concretas, en este caso estamos ante temas que no simbolizan algo específico, sino que aglutinan todo el relato.

Mediante estos temas generadores, el compositor saca partido a elementos musicales breves aportando unidad a la banda sonora. Por medio de variaciones en instrumentación y estilo se adecúa a las distintas situaciones, aunque manteniendo siempre reconocible la melodía. Podemos suponer que, ante la exigencia de los estudios por finalizar rápidamente la música, este tipo de recursos resultaban eficaces para que los compositores pudieran cumplir con los plazos.

LEITMOTIV PARA EL DRAMA

El *leitmotiv* es un recurso que proviene del mundo de la ópera y que fue luego adoptado en la música de cine. Refiere a un tema musical usado para identificar a un personaje, un

objeto o incluso una idea (Buhler, Neumeyer y Deemer 2010: 200). Como apunta Kalinak (1992: 104), su utilización ha sido uno de los métodos más comunes para crear un sentido de unidad en la música de cine. El *leitmotiv* se va desarrollando mediante variaciones, diferentes arreglos e instrumentación, y en diálogo con las acciones que ocurren en la trama. Por estas razones, los compositores privilegiaron el uso de este recurso, que además se había establecido como una característica central del modelo de acompañamiento de Hollywood y de los cines que siguieron esa corriente.

Una estrategia que se distingue especialmente en la música de los dramas que escribió Andreani es la creación de un *leitmotiv* con métricas irregulares, armonía o líneas melódicas poco convencionales para presentar a personajes atormentados o que son vistos con desdén. Esto se aprecia, por ejemplo, en *Safo, historia de una pasión* (1943) en donde el vals que identifica a Selva, la protagonista, la presenta en un tono lúgubre y apesadumbrado (ver Ejemplo 3).

1 Bm Bdim Bm Bdim Bm C# C

9 Bm C#dim7 Bm C#dim7 Bm C Bm

Ejemplo 3: Vals de Selva (*Safo, historia de una pasión*).

La melodía incluye tritonos en los compases 2, 4, 10 y 12. Este intervalo ha sido comúnmente asociado con ideas de lo diabólico y la muerte¹². Así, el tema presenta a la protagonista como una mujer marcada por la fatalidad. En cuanto a la armonía, la prominencia de acordes disminuidos subraya la disonancia sugiriendo tensión. Junto con esto llama la atención la sucesión de acordes que en lugar de dirigirse hacia los grados principales como el iv y el V, tiene movimientos muy limitados, pasando desde el si menor hacia el do#, el do natural o el do semidisminuido. Así, el tema parece dibujar desde la esfera armónica el ambiente opresivo y sin posibilidad de movimiento en que vive la protagonista

En sus trabajos para el cine chileno, Andreani hace también uso de estos recursos. Por ejemplo, en *La dama de la muerte* (1946) que cuenta la historia de Roberto, un hombre que ante la desesperanza decide unirse a un club de suicidas. Para retratar al protagonista, el compositor escribe un tema en tono menor, con una serie de motivos descendentes, muchas notas de paso cromáticas y usando una métrica irregular de 7/8. Conjugando todos estos elementos, construye una pieza sombría y errática que dibuja al personaje (ver Ejemplo 4).

¹² Janet Halfyard (2010: 23) sostiene que en la música medieval el tritono adquirió un simbolismo especial, pues se le asoció con la presencia del diablo en la música. Este hecho ha sido aprovechado por la composición musical para aludir a ideas de lo diabólico y la alteridad.

Ejemplo 4: Tema de Roberto (*La dama de la muerte*).

En suma, advertimos cómo el trabajo con el *leitmotiv* no se limita a la simple identificación de personajes, sino que se busca retratarlos y establecer un comentario acerca de ellos. Es oportuno señalar que Selva en *Safo, historia de una pasión* es, a decir de Chalkho (2020: 147), una *femme fatale* que se aleja de la convención social de mujeres correctas e ingenuas. Así, la música funciona como una marca que la apunta y la distingue de otros personajes femeninos que poseen los atributos de corrección¹³. Al mismo tiempo, tanto en Selva como en Roberto, el tratamiento temático opera como un augurio de fatalidad. La música sugiere, mediante el uso de estas estrategias, que los personajes retratados no podrán escapar a los designios que cada historia les ha deparado.

EXOTISMO Y OTREDAD EN LA MÚSICA

Ralph Locke (2007: 483-484) define el exotismo musical como un proceso en el que se evoca, por medio de la música, a un lugar y su gente, que son percibidos como diferentes por quienes elaboran este producto cultural. Además, el autor clarifica que la exotividad dependerá no solo de las notas musicales sino también del contexto en que estas se enmarcan (Locke 2007: 479). Este punto es relevante al pensar en cómo la música sugiere exotismo en vínculo con la imagen cinematográfica. Locke (2009: 51-54) propone varios recursos musicales que son utilizados para apelar al exotismo en la música occidental: modos y armonías poco convencionales, escalas pentafónicas, cromatismo y cambios en la armonía, modos y escalas con alteraciones, ritmos o patrones melódicos repetitivos, sobrecarga de ornamentos y uso o evocación de instrumentos foráneos, entre otros.

Ya desde la era silente, el cine comenzó a hacer propios estos elementos para retratar a determinados lugares y personajes, como se distingue en las compilaciones de piezas musicales para el cine de aquellos años. Con la llegada del sonido sincrónico estas prácticas continuaron sin grandes cambios y, según sostiene Claudia Gorbman, varios estereotipos musicales han sido utilizados para la representación exotista como la pentafonía, patrones rítmicos repetitivos y las cuartas o quintas abiertas (2000: 235-236).

Siguiendo esta tendencia, Andreani hizo uso de varios de los recursos mencionados para construir retratos exotistas. En la mayoría de los casos se trata de representaciones

¹³ Como sostiene Kelly Hopfenblatt, Christensen pone en tensión el modelo del cine de ingenuas con melodramas eróticos que “presentaban modelos de feminidad alternativos” (2019: 76). Para un análisis en detalle de la música de esta cinta, ver Chalkho (2020).

caricaturescas de personajes que son acompañados con una música que subraya su origen foráneo y su comportamiento poco convencional. Pero en otros casos no se trata de extranjeros sino de personajes que, por diversas razones, son presentados como el otro. Así, el exotismo funciona no solo como un modo de establecer distinciones de nacionalidad u origen sino sobre todo para señalar personajes y comportamientos que se apartan de la norma y que, por tanto, deben ser marginados o temidos.

En *Con el diablo en el cuerpo* (1947), Valentina y Severo viajan desde Buenos Aires a la provincia, pero tienen un problema con su vehículo. En ese momento aparece el personaje llamado Alí, quien se detiene en la carretera para ayudarlos. Valentina le pregunta con coquetería si es musulmán y luego sugiere que estos se caracterizan por ser polígamos. Alí decide llevarlos a su casa a almorzar y entonces oímos la música que caracteriza a su hogar (ver Ejemplo 5):



Ejemplo 5: Tema de la casa de Alí (*Con el diablo en el cuerpo*).

La pieza utiliza una armonía muy sencilla de i-iv-V7-i, pero el gesto exotista se distingue por el tipo de melodía plagada de cromatismos y una figura rítmica que se reitera en cada compás. A esto se suman varios ornamentos que acompañan la melodía principal. Valentina coquetea con Alí para provocarcelos a Severo. Al entrar a la casa la música retorna mientras vemos al padre de Alí vistiendo un fez, sombrero marroquí, fumando una pipa de agua y disparando una pistola como si fuera un juguete. De este modo, se presenta un retrato caricaturesco de estos personajes y se destacan sus comportamientos extravagantes.

El personaje de Alí es interpretado por el actor Tito Gómez, conocido por su marcado acento cordobés. Al situarlo también como musulmán se produce una suerte de doble exotismo que lo distancia aún más de los protagonistas. Gómez era conocido en aquellos años por su acento que lo apartaba de la entonación rioplatense que dominaba la pantalla.

El viaje por la provincia que emprende la pareja protagonista se exacerba con esta representación exotista de los personajes que habitan la región cordobesa. Así, la cinta parece sugerir una forzosa relación entre la Córdoba argentina y la Córdoba española con la consabida influencia musulmana en aquella región ibérica.

Otro ejemplo de exotismo lo encontramos en *¿Por qué mintió la cigüeña?* Apolinario termina su relación con Cristina creyendo que ella le fue infiel. El hombre viaja a Brasil y le paga a una bailarina para que finja tener un romance con él y así producirle celos a Cristina. La situación ocurre en un local nocturno luego de dos números de baile con música brasileña y un número de *swing*. Sin embargo, cuando la bailarina llega, el estilo de la música cambia (ver Ejemplo 6):



Ejemplo 6: Tema de la bailarina (*¿Por qué mintió la cigüeña?*).

En esta pieza se condensan estereotipos que apelan al orientalismo: la armonía que transita entre la menor y si bemol mayor, es decir, la supertónica descendida que ha sido comúnmente asociada con ideas de exotismo y fatalidad¹⁴. A su vez, la rápida sucesión de motivos descendentes en el tercer compás, y los permanentes ornamentos en flauta que acompañan la melodía tocada por las cuerdas. Pero la representación del personaje no parece coincidir con la locación. A pesar de que oímos géneros brasileños durante la sección de números musicales, al momento de retratar a la bailarina, Andreani apela a otros recursos que asocian lo exótico con un comportamiento reprochable por los demás personajes. Los recursos musicales puestos en juego en esta escena sugieren que la bailarina es una mujer seductora o incluso una prostituta. Por tanto, la música la distingue de todos los demás personajes para castigar su comportamiento.

El retrato de este personaje está en una clara oposición al modo en que se presenta a la pareja protagonista utilizando una pieza alegre en tono mayor, con corchea *swing* y que incorpora varias notas *blues* articulando un sentido de sofisticación asociado al imaginario norteamericano. Si bien en su origen el *blues* tiene un carácter muy distinto y está directamente asociado a la cultura afroamericana, en el contexto argentino de la época y con el arreglo musical que propone Andreani, funciona como una alusión más banal hacia las sonoridades del jazz y el *swing* como sinónimos de glamur y cosmopolitismo (ver Ejemplo 7).

1 F C#7 Gm F G7 C

5 Am7b5 D7b9 Gm7b5 C7b9 F G7 Gm C7

Ejemplo 7: Tema de la pareja protagonista (*¿Por qué mintió la cigüeña?*).

En los casos analizados escuchamos una representación estereotipada que adscribe a los personajes a una supuesta otredad al tiempo que castiga sus acciones y comportamiento. El exotismo en estas películas nos muestra cómo los cines clásicos de la región reprodujeron los discursos hegemónicos en cuanto a raza y clase. Así, se presentaban países predominantemente blancos, cosmopolitas y modernos mientras lo que se apartaba de esa norma solía ser retratado desde estereotipos y exotismos, como los que hemos visto. En términos musicales, los procedimientos con los que Andreani trabajaba se enmarcaban de forma clara en los paradigmas del Hollywood clásico con las convenciones incorporadas de los cines anteriores y las formas escénicas previas como la ópera y el teatro.

¹⁴ Diego García-Peinazo afirma que el modo frigio, el intervalo de segunda menor y la supertónica descendida fueron “cruciales para representar España en el marco del exotismo y el orientalismo” en la música desde el siglo XIX (2019: 140). A su vez, Sarha Moore (2014: 210) subraya que en la música occidental la supertónica descendida ha sido generalmente asociada con la idea del otro y añade que se ha utilizado para retratar fatalidad, angustia o lo exótico.

EL VALS COMO ROMANCE

Siguiendo una larga tradición cinematográfica de asociaciones entre vals y romance, Andreani utilizó este ritmo permanentemente a lo largo de su filmografía para evocar una y otra vez el amor de pareja, el enamoramiento o el comienzo de una relación amorosa. Sorprende la similitud entre varias de estas piezas tanto por sus melodías muy estables y estructuradas como por sus armonías que hacen uso de secuencias asociadas con la música popular.

En *La novia de primavera* (1942), Cristina, una adolescente, se enamora secretamente de Pablo, un escritor. Un distintivo vals aparece en varias escenas empatizando con el embelesamiento de la protagonista hacia el hombre. Incluso en una escena vemos a ambos bailar al ritmo del vals que aparece en la esfera diegética como música de fiesta (ver Ejemplo 8).

The musical notation for Ejemplo 8 is presented in two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (F major), and a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note Bb4, an eighth note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. Above this staff are the chords F, Gm7, and C7. The second staff continues the melody with a quarter note D4, an eighth note C4, a quarter note Bb3, an eighth note A3, a quarter note G3, and a quarter note F3. Above this staff are the chords F and Ebdim7.

Ejemplo 8: Vals de Cristina y Pablo (*La novia de primavera*).

La melodía tiene un breve movimiento cromático en el alzar, pero que desemboca en un acorde mayor creando una sensación de estabilidad. En términos armónicos, la primera sección utiliza un I-ii-V7-I, secuencia muy asociada a la canción popular. Es importante recordar que Andreani fue un cancionista prolífico en el cine checoslovaco y que ese bagaje fue quizás el que lo llevó a utilizar algunas secuencias armónicas habituales de la música popular, creando una atmósfera de frescura y jovialidad.

Este tipo de recursos aparece particularmente en las comedias. No obstante, Andreani utilizó el vals con propósitos similares en un oscuro drama, como fue *La dama de la muerte*. Alejado completamente de la frescura e ingenuidad de *La novia de primavera*, el ritmo de vals funciona en este caso para retratar el breve romance entre Roberto y Ofelia. Las tribulaciones del protagonista parecen calmarse temporalmente cuando conoce a esta mujer y comienzan una relación. Sin embargo, Roberto está condenado a morir y la música parece augurar que este romance terminará de una manera trágica (ver Ejemplo 9).

The musical notation for Ejemplo 9 is presented in two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (D minor), and a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter note D4, an eighth note E4, a quarter note F4, an eighth note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. Above this staff are the chords Am, G#aug, C, D, and Dm. The second staff continues the melody with a quarter note C4, an eighth note Bb3, a quarter note A3, an eighth note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3. Above this staff are the chords G7, C, E7, A7, and Dm.

Ejemplo 9: Vals de Roberto y Ofelia (*La dama de la muerte*).

La melodía que traza Andreani a simple vista parece sencilla, usando intervallos de terceras y cuartas. Sin embargo, si observamos las notas largas de cada compás en el primer sistema podemos distinguir una suerte de melodía interna que dibuja un movimiento cromático descendente. Desde el la en el primer tiempo fuerte, sol#, sol, fa# hasta el fa natural en el último compás del primer sistema. En cuanto a la armonía, destaca el uso de un acorde aumentado que subraya la tensión implícita en la escena. Los constantes cambios de acordes y modulaciones enfatizan la inestabilidad. Con todos estos recursos en juego, el vals retrata la relación amorosa, pero al mismo tiempo augura un destino fatal.

ARMONÍA DE AMOR

Una de las secuencias armónicas más características asociadas con la canción romántica es la célebre I-vi-ii-V7. Esta estructura fue la base de canciones norteamericanas célebres de los años treinta como “Blue Moon” de Richard Rodgers y Lorenz Hart o “Heart and Soul” de Hoagy Carmichael y Frank Loesser. Asimismo, Rubén López Cano (2005: 2-3) ha sugerido que esta progresión fue masificada en América Latina por medio del bolero y se convirtió en un recurso característico para aludir al romance¹⁵.

Esta secuencia armónica representa la relación entre Delia y Gerardo, pareja protagonista en *De turno con la muerte* (1951). Si bien en el grueso de la cinta predomina un tono lúgubre, el tema de amor articula un momento de alegría y cierta melancolía. Es relevante considerar que toda la acción está presentada como un recuerdo en que la pareja rememora su relación y posterior quiebre. Es quizás por eso que el compositor imprime un tono melancólico que se expresa en los arreglos para cuerdas muy dulces e íntimos, así como en las negras con punto del primer y quinto compás que parecen desajustar el ritmo (ver Ejemplo 10).

Ejemplo 10: Tema de amor (*De turno con la muerte*).

Escuchamos la pieza por primera vez cuando Delia ayuda a Gerardo con sus estudios de medicina. Más adelante, se vuelve a oír cuando Gerardo le obsequia un collar y, en un arreglo a toda orquesta con mayor expresividad, se oye nuevamente durante su despedida en el aeropuerto. Mediante esta secuencia armónica se establecen los momentos de amor y plenitud que vive la pareja, en contraste con las situaciones trágicas que surgen a partir de su separación.

¹⁵ En la misma línea, Philip Tagg (2014: 407) ha sugerido que esta secuencia armónica fue la base de innumerables éxitos del pop romántico estadounidense hacia fines de los años cincuenta.

En un tono más fresco y lúdico, la misma secuencia armónica funciona como tema central de *La pequeña señora de Pérez* (1944) y su secuela *La señora de Pérez se divorcia* (1945). La primera cuenta el romance entre el doctor Carlos Pérez y Julieta, una adolescente. El tema aparece en diversas ocasiones retratando el enamoramiento de la pareja (ver Ejemplo 11).

The image shows two staves of musical notation in treble clef, 2/4 time. The first staff contains four measures of music with chords C, Am, Dm, G7, C, Am, G7 written above. The second staff contains four measures of music with chords F, Ab, G7, Am, C, D7, G7, C written above. The melody consists of eighth and quarter notes, with some rests.

Ejemplo 11: Tema de Carlos y Julieta (*La pequeña señora de Pérez*).

Escuchamos una versión rápida luego de su matrimonio cuando parten de luna de miel en tren. Luego, un arreglo más lento y algo melancólico cuando llegan a su nueva casa empatizando con las inseguridades de Julieta ante lo que será su nueva vida. Una versión diegética se oye posteriormente durante una fiesta mientras las parejas bailan alegremente. La secuencia armónica que da inicio al tema establece desde el primer momento la asociación con las ideas de romance y enamoramiento.

Sin embargo, en la secuela la relación se tensiona cuando Julieta piensa que su marido la engaña. La vemos muy triste llorando y observando una foto de él mientras entra una versión melancólica del tema que subraya su amor por él al tiempo que establece una atmósfera de tristeza. Más adelante, la protagonista conoce a Mauri, quien rápidamente se enamora de ella e intenta conquistarla. El tema retorna mientras ambos van en un automóvil y Mauri le expresa sus sentimientos. La escena es muy romántica y la música pareciera haber roto el vínculo con Carlos, pero en el momento en que Mauri besa la mano de Julieta, ella dice involuntariamente: “Carlitos”. Así, la música subraya que el amor representado por el tema sigue existiendo entre la pareja protagonista.

La secuencia armónica I-vi-ii-V7 funciona en diferentes contextos como una herramienta para aludir al enamoramiento. Apelando a las múltiples asociaciones con la canción popular romántica, el compositor recurre a estos acordes para comunicar rápidamente que existe una relación de amor entre los personajes retratados o que hay algún vínculo amoroso en juego.

EFFECTOS MUSICALES

Muchas veces las tareas de los compositores no pasaban solo por el desarrollo de temas y variaciones, sino por recursos o efectos musicales que se requerían. Andreani utilizó dos de estos muy característicos del modelo de acompañamiento de Hollywood: el *stinger* y el *mickeymousing*. El *stinger* es un acorde fuerte o también un motivo breve que se utiliza para acentuar una acción y dirigir la atención (Buhler, Neumeyer y Deemer 2010: 87). El *mickeymousing*, recordemos, es la técnica donde la música imita las acciones y

movimientos, como suele ocurrir en los antiguos dibujos animados (Buhler, Neumeyer y Deemer 2010: 85)¹⁶.

El *stinger* puede reducirse a una sola nota repentina que marca una acción o la aparición de un personaje, pero también puede tener usos más elaborados. En *La dama de la muerte*, Andreani compone un *stinger* muy característico que tiene una figura de quintillo que enfatiza la sensación de malestar y horror. Además, emplea un acorde muy disonante: un Mi menor al que le agrega una sexta y una novena (do# y fa#). Con esto, se construye una capa sonora muy densa que va a aparecer en los distintos momentos en que se anuncia la muerte (ver Ejemplo 12).

Ejemplo 12: *Stinger* (*La dama de la muerte*).

Escuchamos el *stinger* en el comienzo, durante la obertura y, posteriormente, cuando se presenta a Roberto, quien ha perdido todo su dinero apostando. Este hecho será el que lo lleva a unirse al mencionado club de suicidas. Por eso, la entrada del *stinger* funciona como un primer anuncio de muerte. El mismo *stinger* se volverá a oír cuando el protagonista se une al club y es elegido para morir. Hacia el final del filme, Roberto parece haber escapado de su destino y, sin embargo, la aparición del *stinger* señala su muerte a manos del hombre que inicialmente lo había llevado al club.

En cuanto al *mickeymousing* es posible distinguir su uso prácticamente en todos los trabajos de Andreani. Por ejemplo, *En el último piso* (1942) es una comedia cuya acción transcurre en un edificio y los personajes utilizan mucho los ascensores. Ante esto, Andreani incorpora un efecto de *glissando* en el violoncello para cada subida o bajada en ascensor. De este modo, se le da importancia a una acción que podría ser considerada secundaria, pero que con la música adquiere un atractivo especial.

Uno de los momentos predilectos del compositor para usar el *mickeymousing* son las bajadas y subidas de escaleras. Los escuchamos tanto en las comedias como en los dramas, aunque con estados de ánimo muy diferentes. Tal es el caso de *Una luz en la ventana* (1942) considerada como la primera cinta de terror argentina (Moore y Wolkowicz 2005: 61). Andreani incluye pizzicatos cuando los personajes bajan a un subterráneo donde se encuentra el misterioso protagonista. No hay una intención cómica, sino la de subrayar la acción y contribuir a crear una atmósfera de misterio. Por el contrario, en la comedia

¹⁶ En su estudio del cine sonoro temprano en Hollywood, Michael Slowik (2014: 162 y 274) plantea cómo el *mickeymousing* y el *stinger* eran utilizados como efectos cómicos, tomando prestadas convenciones de la era silente y los dibujos animados, y sostiene que estos usos persistieron desde el sonoro temprano hasta el periodo clásico.

Noche de bodas (1942) unos alegres pizzicatos acompañan los pasos de la protagonista que baja las escaleras para abrir la puerta principal.

Durante el periodo clásico existió un sentido de la ficción que se apoyó en gran medida en efectos musicales como el *mickeymousing* o los *stingers*. A pesar de las críticas hacia este tipo de recursos, como vimos en la primera sección, las realizaciones volvieron una y otra vez a ellos, pues funcionaron como verdaderas marcas de lo cinematográfico.

MARCHAS NUPCIALES

Uno de los recursos más característicos de la música de cine y que se ha convertido en un verdadero cliché es el uso de las marchas nupciales de Wagner y Mendelssohn para simbolizar matrimonios. Según Rick Altman (2004: 259) estas piezas aparecían ya en 1911 como parte de una compilación de músicas para acompañar películas que fue publicada en Nueva York. Luego, en 1924 fueron también incluidas en la célebre compilación de piezas para cine editada por Ernő Rapée (1974: 671-672)¹⁷. Al igual que muchos compositores de su época, Andreani usó estas piezas con diferentes propósitos. Así ocurre en *El último guapo* cuando el protagonista cuenta que ha estado ahorrando dinero para el matrimonio de su hija. En ese momento escuchamos las cuatro primeras notas de la marcha nupcial de Wagner en una trompeta con sordina. De este modo, se anuncia el matrimonio de la pareja (ver Ejemplo 13).



Ejemplo 13: Cita a la marcha nupcial de Wagner (*El último guapo*).

En otros casos vemos un uso más complejo de estas piezas. Por ejemplo, *Arroz con leche* (1950) comienza con una ceremonia de matrimonio. El padre de Mónica, la protagonista, la toma del brazo para llevarla al altar mientras suena una alegre versión de la marcha de Mendelssohn en violín con acompañamiento de pizzicatos. Pero de pronto, la novia cambia de opinión y decide arrancar del lugar. La música anuncia la decisión variando el arreglo de la marcha nupcial, esta vez con el pulso acelerado y en ritmo de *swing* mientras vemos a Mónica corriendo hacia la salida y marchándose en un auto. El motivo inicial se va repitiendo cada vez en un tono más alto, creando una tensión que va en ascenso (ver Ejemplo 14).



Ejemplo 14: Marcha nupcial de Mendelssohn y variaciones (*Arroz con leche*).

¹⁷ La referencia corresponde a la reedición publicada con motivo de su cincuentenario.

El ágil ritmo de *swing*, que promueve aquí ideas de goce y juventud, imprime un carácter completamente distinto a la solemne marcha nupcial. El giro hacia el *swing*, el recorte de la melodía y la seguidilla de cambios de tono subrayan la decisión de Mónica por permanecer soltera, rompiendo desde la esfera sonora con lo que se espera de una marcha nupcial.

Otra transformación de estas piezas se distingue en la mencionada *Con el diablo en el cuerpo*. Hacia el final se revela que Valentina quiere casarse con Severo. La sorpresa del protagonista al enterarse de la situación es subrayada por esta breve melodía (ver Ejemplo 15).



Ejemplo 15: Marcha nupcial de Wagner disonante (*Con el diablo en el cuerpo*).

Es una alusión a la marcha nupcial de Wagner, aunque completamente disonante. En lugar del intervalo inicial de cuarta justa que caracteriza a la pieza, Andreani usa una cuarta aumentada, es decir un tritono, apelando a las connotaciones negativas de este intervalo. A continuación, modifica también las notas del segundo motivo formando un descenso cromático desde fa# a mi. Con esta transformación se representa la idea de matrimonio, pero enfatizando la sorpresa y el desajuste que la noticia provoca en el protagonista.

Al describir su trabajo de compilación musical para el cine silente estadounidense, Max Winkler apuntaba que las marchas nupciales de Wagner y Mendelssohn se solían usar tanto para matrimonios, peleas matrimoniales y divorcios, cambiando el carácter tocándolas fuera de tono. De igual modo, señalaba que si estas se usaban para finales felices las convertían al jazz “sin piedad” (Citado en Altman 2004: 361)¹⁸. Las prácticas descritas se asemejan mucho a las que utiliza Andreani en su trabajo para el cine sonoro en Argentina y Chile. En la disyuntiva entre conservar o modificar las piezas originales, los músicos de cine optaron invariablemente por la segunda alternativa, cambiando, recortando y acomodando las obras a las necesidades de la película. Este tipo de piezas resultaban particularmente útiles para esos propósitos, pues eran fácilmente reconocibles por la audiencia. El mencionado ejemplo de *El último guapo* ilustra esta familiaridad, pues bastan solo las primeras cuatro notas para establecer el significado de la pieza. De igual modo, la marcha de Wagner en *Con el diablo en el cuerpo* sigue siendo reconocible, pese a los cambios que aplica Andreani, permitiendo una conjunción de símbolos que complejiza el discurso musical en un tiempo breve.

CITAS, RECICLAJE Y POSIBLES PLAGIOS

Uno de los principales hallazgos de esta investigación es que, al revisar, transcribir y analizar la música de la filmografía de Andreani, fue posible distinguir la reutilización de varias piezas preexistentes. Estas podemos clasificarlas en dos tipos: piezas compuestas por Andreani para una cinta que luego fueron reutilizadas en otra película, y uso de obras pertenecientes a otros compositores que no fueron debidamente acreditadas.

Respecto del primer caso, hacia el final de *La señora Pérez se divorcia*, la protagonista Julieta, levemente borracha, baila con su novio Carlos un vals que suena en la radio. Este

¹⁸ En inglés original: *If they were to be used for happy endings we jazzed them up mercilessly.*

vals pertenece a *Safo, historia de una pasión* y representa a Selva, la misteriosa protagonista que, como hemos visto, lleva una vida marcada por la tragedia y es considerada como una prostituta por otros personajes. Por medio de este recurso, la música establece que Julieta ha dejado de ser una joven ingenua y se ha convertido en una mujer adulta. El vínculo que se establece entre ambas cintas funciona como un comentario crítico acerca del rumbo que la joven Julieta podría tomar, asemejándolo con el de Selva.

Algunos años más tarde, en *¿Por qué mintió la cigüeña?* Andreani realiza una operación similar. La protagonista Cristina silba alegremente el tema central de *La señora Pérez se divorcia*. De este modo, se genera un vínculo entre los personajes de ambas películas, sugiriendo que Cristina se apronta a vivir una crisis matrimonial como la que sufrió Julieta en *La señora Pérez se divorcia*.

En otros casos, el uso de materiales preexistentes parece responder a otras necesidades. En *María Magdalena* (1954), Andreani utiliza un tema para identificar a la protagonista, el que ya había incluido años antes en *Deshojando margaritas* (1946) para retratar el romance entre la pareja principal. A pesar de que el arreglo es un poco más elaborado y con un mayor número de instrumentos, la melodía y la armonía son exactamente iguales. A diferencia de los casos anteriores, no se distingue un sentido claro en la reutilización de la pieza y difícilmente se podría establecer una relación entre tramas o personajes. Todo indica que el uso de este tema en *María Magdalena* responde simplemente al reciclaje de material para poder cubrir las necesidades de la cinta.

Además, encontramos la utilización de piezas de otros compositores, pese a que los créditos no lo especifican y la música aparece firmada en su totalidad por Andreani. Ejemplo de esto es *De turno con la muerte*, donde se incluye un arreglo del segundo movimiento de la Sinfonía VII, op. 92, de Beethoven. La pieza se usa tres veces a lo largo de la película marcando situaciones trágicas: la primera vez cuando Delia se entera de la muerte de su padre. Luego, cuando esta recuerda los maltratos que recibía de su jefe y, hacia el final, cuando Delia muere.

De igual modo, en la mencionada *María Magdalena* suena el aria de Bach perteneciente a su Suite para orquesta N° 3 en Re mayor, BWV 1068. La pieza acompaña la secuencia final cuando la protagonista emprende una larga caminata. Se establece un clima reflexivo que subraya la redención de la mujer.

Estos dos ejemplos corresponden a obras canónicas que podrían ser reconocidas por la audiencia. Pero en el siguiente caso se trata de una pieza menos conocida. *Los chicos crecen* (1942), cuenta la historia de Antonio, un hombre que se hace cargo de unos hijos ajenos. Andreani escribió el grueso de la partitura basado en este tema (ver Ejemplo 16):

Dmaj7 Bm Em7 A7 A75+ Dmaj7

Bm A Em F#7 B7 E7 A7 A75+

Ejemplo 16: Tema principal (*Los chicos crecen*).

Como de costumbre, el compositor presenta el tema en un arreglo a toda orquesta, luego ofrece algunas dulces variaciones con la melodía en el oboe acompañado de celesta para retratar a los niños jugando. Posteriormente vemos a Antonio cuidando a los niños y escuchamos otro arreglo, esta vez cantado por un coro como una canción de cuna. En momentos de mayor dramatismo, se oye una fanfarria con el motivo descendente del primer compás o variaciones que toman aquel motivo para luego continuar hacia otras melodías. Pareciera ser uno de los característicos temas compuestos por Andreani. Sin embargo, esta pieza corresponde a una sección de “Als die alte Mutter” (*Canciones gitanas*, op. 55, N° 4) del compositor checo Antonín Dvořák que no fue acreditada en la cinta¹⁹. Al comparar las dos piezas se distinguen solo variaciones mínimas, pero tanto la armonía como la melodía son idénticas²⁰.

Casi una década después del estreno de *Los chicos crecen*, Andreani volvió a utilizar la obra de Dvořák en *De turno con la muerte*, y la autoría tampoco fue reconocida en los créditos. La pieza aparece en dos ocasiones en un melancólico arreglo para cuerdas retratando la triste situación de Delia, cuyo hijo enferma y finalmente fallece. El uso que Andreani da al tema en ambas películas tiene relación con el mundo infantil. En *Los chicos crecen* se trata de los hijos que quedan al cuidado de un hombre mientras que en *De turno con la muerte* es la enfermedad del pequeño niño que su madre cuida. No obstante, es difícil distinguir un uso simbólico o que pudiera conectar la trama de ambas producciones más allá de la genérica referencia a lo infantil.

Es plausible suponer que, ante el exigente ritmo de trabajo impuesto por los estudios, Andreani tomara, en determinados momentos, la decisión de reutilizar piezas propias e incluso obras de otros compositores aún sin las menciones correspondientes, para poder cumplir con sus obligaciones. Estos procedimientos van en contra de lo que el medio artístico esperaba de los compositores: la creación de música original escrita especialmente para la cinta. De hecho, en ese tiempo, la crítica en Chile cuestionó en duros términos a algunas producciones locales por usar músicas preexistentes de compositores como Debussy, Chaikovski, Schubert y Mozart en lugar de contratar a un compositor que escribiera una partitura original²¹.

Si bien este tipo de prácticas parecen haber sido habituales en el cine de la época, sabemos poco respecto de las razones y decisiones que hubo detrás. No tenemos certeza si esto era algo consensuado con la producción o si, por el contrario, era una decisión que tomaba el compositor por su cuenta. Es probable que algunas de estas piezas hayan sido reconocidas por el público y la crítica. Resulta difícil que se trate simplemente de plagiar obras tan célebres como las mencionadas de Bach o Beethoven y esperar que nadie se dé cuenta, pero el hecho de que no se incluyeran los nombres de las obras o alguna mención en los créditos plantea la interrogante. Recordemos que, en otros trabajos del mismo Andreani, el uso de piezas de otros autores fue consignado debidamente en los créditos, como en *La dama del collar* (1948) o *Volver a la vida* (1951), cuya música está basada en piezas de Chopin y Chaikovski, respectivamente.

Como bien sabemos, en la era silente el uso de músicas preexistentes era la práctica más habitual; con la llegada del sonido sincrónico, la partitura original fue ganando terreno y ya

¹⁹ Agradezco a Laura Angélica Carrasco Curíntzita quien me señaló esta información.

²⁰ La diferencia más notoria es que los tresillos en la pieza de Dvořák son de semicorchea. El fragmento usado por Andreani corresponde a la sección que va entre los compases 29 y 46 de la pieza de Dvořák. Partitura disponible en: [https://imslp.org/wiki/Gypsy_Songs,_Op.55_\(Dvořák,_Antonín\)](https://imslp.org/wiki/Gypsy_Songs,_Op.55_(Dvořák,_Antonín)) [acceso: 3 de noviembre de 2023].

²¹ Para mayores detalles ver Farías (2021: 49).

en el llamado periodo clásico se convirtió en la norma (Slowik 2014: 184). Una excepción fueron las mencionadas marchas nupciales de Mendelssohn o Wagner, que eran a menudo utilizadas sin referir a sus autores. No obstante, estos son casos excepcionales por tratarse de piezas con un simbolismo tan particular que no se puede comparar con otras obras, incluso de los mismos compositores.

Es difícil dilucidar las razones de estos hechos y las implicancias que pueden haber tenido para Andreani. Si bien en la época hubo algunas disputas por derechos de autor en la música del cine argentino, estas fueron principalmente reclamos y acusaciones entre compositores que estaban vivos²². En el caso de la utilización de músicas como las que hizo Andreani, los límites pueden haber sido más difusos, especialmente cuando se trataba de obras que ya estaban en el dominio público.

CONCLUSIONES

El medio cinematográfico tanto en Argentina como en Chile durante el periodo analizado fue un terreno de debates y negociaciones respecto de lo que se buscaba de la música. La labor de los compositores estuvo a menudo tensionada por las preferencias de estilo y forma que buscaban los estudios, así como por exigencias muy estrictas en torno a los tiempos de entrega. Por su parte, los compositores consideraban que su trabajo no era suficientemente valorado por las compañías filmadoras y que esto repercutía en la calidad de las obras resultantes.

En cuanto al análisis de la música de Andreani para el cine argentino y chileno podemos destacar varios puntos. En primer lugar, el hecho de concentrarnos en la carrera de un compositor en particular nos permite distinguir cuestiones que las miradas más panorámicas acerca de la música en el cine tienden a pasar por alto. En segundo lugar, la revisión de la filmografía del compositor en su conjunto, sin limitarse solo a los casos más llamativos musicalmente o a las películas más reconocidas, nos entrega luces valiosas de las diferentes aristas del trabajo musical en el cine. La comparación entre un gran número de producciones permitió, por ejemplo, notar la recurrencia de efectos como el *mickeymousing* o los *stingers*, de ciertas estructuras armónicas, así como de piezas y estilos característicos para representar la otredad, el matrimonio y el romance. Asimismo, fue el factor gravitante para reconocer la reutilización de piezas en películas diferentes.

Un tercer punto a considerar es que la transcripción de las piezas aporta una dimensión valiosa para el análisis, pues permite distinguir procedimientos melódicos, rítmicos y armónicos. Estos aspectos aportan un mayor entendimiento acerca de los usos de la música en las películas analizadas. Además, las transcripciones son una contribución para futuros estudios que puedan continuar esta línea de trabajo.

Un hallazgo llamativo de esta pesquisa es la reutilización de piezas propias y de otros compositores en las partituras de Andreani. Si bien son prácticas bastante habituales en la época, el hecho de poder revisarlas y constatar en detalle su utilización nos da luces más concretas acerca de un tema que no ha sido suficientemente abordado hasta ahora en el estudio de la música en el cine. Resulta difícil dilucidar las razones que llevaron a los compositores a tomar estas decisiones y cuáles fueron las implicancias que estas tuvieron en su trabajo. La situación plantea interrogantes respecto de la relevancia que tenían los derechos de autor y la acreditación de este tipo de usos en las cintas. Además, nos permite preguntarnos por las fronteras porosas entre utilizar piezas del dominio público, como de

²² Ver por ejemplo *Radiolandia* 1939 y *Heraldo del cinematografista* 1947.

hecho era la norma en la era silente, y la creciente valoración de la partitura original que se establecería durante el periodo clásico.

A modo de cierre, quisiera volver a subrayar cómo el análisis del trabajo de Andreani nos permite entender de mejor manera cómo era ser compositor de cine en aquellos años. El desafío ha sido poder dilucidar de forma desprejuiciada los distintos aspectos que implicaba este trabajo y cómo la música hacía parte de la construcción de significado en estos cines.

BIBLIOGRAFÍA

ALTMAN, RICK

2004 *Silent film sound*. Nueva York: Columbia University Press.

ANDREANI, GEORGE

1942 “La música ya tiene el lugar que merece”, *Heraldo del cinematógrafo*, Buenos Aires (8 de julio), s/p.

BAUTISTA, JULIÁN

1944 Entrevista hecha por Ricardo Yrurtia, Radio La Voz del Aire de Buenos Aires, 22 de octubre. Disponible en: <https://web.archive.org/web/20100816144540/http://julianbautista.com.ar/espanol/varios/entrevistas.htm> [acceso: 4 de marzo de 2023].

1953 Entrevista hecha por Chas de Cruz, Radio Belgrano de Buenos Aires, 21 de octubre. Disponible en: <https://web.archive.org/web/20100816144540/http://julianbautista.com.ar/espanol/varios/entrevistas.htm> [acceso: 4 de marzo de 2023].

BUHLER, JAMES, DAVID NEUMEYER, Y ROB DEEMER

2010 *Hearing the Movies. Music and Sound in Film History*. Oxford-Nueva York: Oxford University Press.

CHALKHO, ROSA

2019 “Tópicos y dramatismo en la música de George Andreani para dos películas de Carlos Christensen”, *Actas de la XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología*. Pablo Jaureguiberry y Clarisa Pedrotti (editores). Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, pp. 67-77.

2020 “Las figuras femeninas y su representación musical en la película Safo, historia de una pasión (1943)”. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 91, pp. 147-66. DOI: 10.18682/cdc.vi91.3832

CINE ARGENTINO

1938 “Música de fondo”, *Cine Argentino*, Buenos Aires (16 de junio), s/p.

1939 “Un problema de fondo: la música de idem”, *Cine Argentino*, Buenos Aires (8 de julio), p. 40.

ECRAN

1947 “Paquete de noticias”, *Ecran*, 837, Santiago (4 de febrero), pp. 20-21.

ESPAÑA, CLAUDIO

2000 “El modelo institucional”. *Cine Argentino. Industria y clasicismo I y II. 1933-1956*. Claudio España (editor). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, pp. 22-157.

FARÍAS, MARTÍN

2021 *Identidad y política en la música del cine chileno (1939-1973)*. Santiago: Ariadna.

2022 “Música y sonido en el cine chileno: nuevas voces para viejas historias”. *Aniki*, IX/1, pp. 280-302.

2023 “Música en el cine argentino clásico: perspectivas a través del trabajo de George Andreani”. *Imagofagia*, 27, pp. 159-81.

FOUZ MORENO, MARÍA

2022 *La música de Isidro B. Maiztegui Pereiro en el contexto hispano-argentino. Migración, cine y sonidos de la identidad*. Granada: Libargo Editorial.

GARCÍA-PEINAZO, DIEGO

2019 “Héroes fríos, nación y distorsión. La batalla por la supertónica descendida como signo musical en el metal español”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 32, pp. 137-57. DOI: 10.5209/cmib.65528

GLOCER, SILVIA

2018 “George Andreani: Varsovia, Berlín, Praga, Buenos Aires”. *Cuadernos Judaicos*, 35, pp. 46-83. DOI: 10.5354/0718-8749.2018.52016

GORBMAN, CLAUDIA

1987 *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press.

2000 “Scoring the Indian: Music in the Liberal Western”. *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Georgina Born y David Hesmondhalgh (editores). Berkeley: University of California Press, pp. 234-253.

HALFYARD, JANET

2010 “Mischief Afoot. Supernatural Horror-comedies and the *Diabolus in Musica*”, *Music in the Horror Film*. Neil Lerner (editor). Nueva York: Routledge, pp. 21-37.

HERALDO DEL CINEMATOGRAFISTA

1940 *Heraldo del cinematografista*, Buenos Aires (3 de julio). p. 113.

1947 *Heraldo del cinematografista*, Buenos Aires (30 julio), p. 141.

KALINAK, KATHRYN

1992 *Settling the Score Music and the Classical Hollywood Film*. Madison: University of Wisconsin Press.

KELLY HOPFENBLATT, ALEJANDRO

2019 *Modernidad y teléfonos blancos. La comedia burguesa en el cine argentino de los años 40*. Buenos Aires: Ciccus.

KIMOVSKY, LEÓN

1943 “Debe mejorarse la calidad musical del film argentino”, *Heraldo del cinematografista*, Buenos Aires (7 de julio), pp. 127-129.

LOCKE, RALPH

2007 “A Broader View of Musical Exoticism”, *The Journal of Musicology*, 24, pp. 477-521.

2009 *Musical Exoticism: Images and Reflections*. Cambridge: Cambridge University Press.

LÓPEZ CANO, RUBÉN

2005 “Más allá de la intertextualidad. Tópicos musicales, esquemas narrativos, ironía y cinismo en la hibridación musical de la era global”, *Nassarre*, XXI/1, pp. 59-76.

MAIZTEGUI, ISIDRO

1950 “La música en el cine”, *Anuario musical argentino*, 1, pp. 135-140.

MOORE, MARÍA JOSÉ Y PAULA WOLKOWICZ

2005 “Sobre monstruos, dobles y otras anomalías. El cine de terror argentino en las décadas de 1940 y 1950”, *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano*. Ana Laura Lusnich (editora). Buenos Aires: Biblos, pp. 61-83.

MOORE, SARHA

2014 “The Other Leading Note: A Comparative Study of the Flat Second Pitch Degree in North Indian Classical, Ottoman or Arabian Influenced, Western, Heavy Metal and Film Musics”. Tesis doctoral, University of Sheffield.

NAVITSKI, RIELLE.

2014 “Reconsidering the Archive: Digitization and Latin American Film Historiography”, *Cinema Journal*, LIV/1, pp. 121-128.

QUÉ SUCEDIÓ EN 7 DÍAS

1947 “Diez días para una partitura”, *Qué sucedió en 7 días*, Buenos Aires (21 de enero), s/p.

RADIOLANDIA

1939 “Carta de Sciamarella”, *Radiolandia*, Buenos Aires (13 mayo 1939), s/p.

RAPÉE, ERNÖ

1974 *Motion picture moods, for pianists and organists*. Nueva York: Arno Press.

SLOBIN, MARK

2008 “The Steiner Superculture”, *Global Soundtracks. Worlds of Film Music*. Mark Slobin (editor). Middletown: Wesleyan University Press, pp. 3-35.

SLOWIK, MICHAEL

2014 *After the Silents: Hollywood Film Music in the Early Sound Era, 1926-1934*. Nueva York: Columbia University Press.

SMITH, JEFF

1998 *The Sounds of Commerce: Marketing Popular Film Music*. Nueva York: Columbia University Press.

TAGG, PHILIP

2014 *Everyday Tonality II. Towards a Tonal Theory of What Most People Hear*. Nueva York & Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press.

WEGELE, PETER

2014 *Max Steiner: Composing, Casablanca, and the Golden Age of Film Music*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield.

Filmografía

16 años (Carlos Hugo Christensen, Lumiton, 1943).

30 segundos de amor (Luis Mottura, Lumiton, 1947).

Adán y la serpiente (Carlos Hugo Christensen, Lumiton, 1946).

Águila blanca (Carlos Hugo Christensen, Lumiton, 1941).

Arroz con leche (Carlos Schlieper, Emelco, 1950).

Con el diablo en el cuerpo (Carlos Hugo Christensen, Lumiton, 1947).

Cuando florezca el naranjo (Alberto de Zavalía, Estudios San Miguel, 1943).

De turno con la muerte (Julio Porter, Lumiton, 1951).

Deshojando margaritas (Francisco Mugica, Lumiton, 1946).

El canto del cisne (Carlos Hugo Christensen, Lumiton, 1945).

El diamante del Maharaja (Roberto de Ribón, Chilefilms, 1946).

El inglés de los güesos (Carlos Hugo Christensen, Lumiton, 1940).

El último guapo (Mario Lugones, Chilefilms, 1947).

En el último piso (Catrano Catrani, Estudios San Miguel, 1942).

Fuera de la ley (Manuel Romero, Lumiton, 1937).

La dama de la muerte (Carlos Hugo Christensen, Chilefilms, 1946).

- La dama del collar* (Luis Mottura, Estudios San Miguel, 1948).
La muerte camina en la lluvia (Carlos Hugo Christensen, Lumiton, 1948).
La novia de primavera (Carlos Hugo Christensen, Lumiton, 1942).
La pequeña señora de Pérez (Carlos Hugo Christensen, Lumiton, 1944).
La señora de Pérez se divorcia (Carlos Hugo Christensen, Lumiton, 1945).
La serpiente de cascabel (Carlos Schlieper, Estudios San Miguel, 1948).
La trampa (Carlos Hugo Christensen, Lumiton, 1949).
María Magdalena (Carlos Hugo Christensen, Argentina Sono Film, 1954).
Noche de bodas (Carlos Hugo Christensen, Lumiton, 1942).
¿Por qué mintió la cigüeña? (Carlos Hugo Christensen, Lumiton, 1949).
Safo, historia de una pasión (Carlos Hugo Christensen, Lumiton, 1943).
Una luz en la ventana (Manuel Romero, Lumiton, 1942).
Volver a la vida (Carlos Borcosque, Estudios San Miguel y Emelco, 1951).

*“A recorrer toda la estension de mi patria”:
itinerarios, conciertos y recepción del flautista
Ruperto Santa Cruz en sus viajes por Chile,
1866-1878*

*“To travel the entire extension of my homeland”: Itineraries,
concerts and reception of flutist Ruperto Santa Cruz on his
travels through Chile, 1866-1878*

por

Pablo E. Ramírez Céspedes
Universidad del Bío-Bío, Chile
ramirezcesped.pabloe@gmail.com

El artículo detalla los itinerarios, actuaciones, recepción social y aspectos destacados en la trayectoria de Ruperto Santa Cruz por Chile entre 1866 y 1878 como concertista en flauta, profesor de piano y protagonista de la actividad musical de conciertos en el país durante este periodo. Se informa desde su salida de la capital y actuaciones en Talca, Valdivia, Los Ángeles, Concepción y Valparaíso, entre las principales ciudades que visitó, hasta su retorno a Santiago y presentaciones con el virtuoso cubano Joseph White Laffita. Se observa que dichas actividades, sobre todo las concernientes a sus conciertos en la flauta, en muchos aspectos se enmarcaron en el modelo típico de un flautista *travelling virtuoso* europeo del siglo XIX, pero en este caso chileno y por Chile, lo que constituye una experiencia modernizante de las más interesantes en un músico nacional de la época, y única, en todo caso, para un instrumentista de viento en el país durante esa centuria. De esta manera, el texto apunta a recuperar y dar significado a estas contribuciones al tratarse de una carrera musical sin precedentes y que contempla elementos poco abordados en el relato histórico de la música en Chile del siglo XIX.

Palabras clave: *Ruperto Santa Cruz, interpretación instrumental, flauta sistema Boehm, Joseph White, música en Chile siglo XIX, música en Valdivia siglo XIX, música en Concepción siglo XIX, música en Los Ángeles siglo XIX, música en Valparaíso siglo XIX, Club Musical de Valparaíso.*

This article details the itineraries, performances, social reception and highlights of Ruperto Santa Cruz's career as a concert flute player, piano teacher and protagonist of the musical scene in Chile between 1866 and 1878. This study reports since his departure from the capital – including his performances in Talca, Valdivia, Los Angeles, Concepción and Valparaíso, among the main cities he has visited – until his return to Santiago and his performances with the Cuban virtuoso Joseph White Laffita. It is observed that these activities – especially those concerning his flute concerts, were framed in the typical model of a European traveling virtuoso of the 19th century, but in this case a Chilean one and through Chile – which constitute a novel and modernizing experience for a Chilean musician from this time, and unique, in any case, for a wind instrumentalist in the country during that century. In this

way, this text aims to recover and give meaning to these contributions as it is an unprecedented musical career and which contemplates elements little addressed in the historical account of music in Chile in the 19th century.

Keywords: *Ruperto Santa Cruz, performance practice, Boehm flute system, Joseph White, music in Chile in the nineteenth century, music in Valdivia, music in Concepción, music in Los Angeles, music in Valparaíso, Valparaíso Music Club.*

INTRODUCCIÓN¹

Desde las últimas décadas del siglo XVIII en Europa y extendiéndose a América por gran parte del siglo XIX, la itinerancia concertista constituyó la principal vía de expansión y notoriedad de músicos –instrumentistas y cantantes– deseosos de ocupar un lugar de importancia para ellos, sus instrumentos y su música en el ambiente musical de su tiempo. Muchos de ellos fueron los llamados *travelling virtuosi*, deslumbrantes artistas de escena quienes, de la mano de los nuevos horizontes de progreso y transformaciones técnicas que caracterizó a la cultura de Occidente en el siglo XIX, se arriesgaron a una empresa siempre incierta, que prometía –y muchas veces produjo– exorbitantes ganancias económicas pero que por lo general implicó apremiantes precariedades².

En Chile, de forma análoga a lo que ocurrió en otras repúblicas latinoamericanas nacidas hacía poco a la vida independiente, a partir del decenio de 1820 se inició un flujo relativamente constante de estos virtuosos itinerantes, a los que se sumaron durante las décadas siguientes destacadas figuras internacionales del canto, del piano, del violín, del violonchelo o, en menor medida, de la flauta, principalmente provenientes de Europa (véase Merino 2013: 65)³. Un número apreciable –a los que hay que agregar, por cierto, a quienes no persiguiendo una carrera como virtuosos de escena poseían sin embargo conocimientos musicales de alto nivel– no solo visitaron el país, sino que permanecieron por periodos prolongados o se afincaron permanentemente (Merino 2013: 71-80). En ambos casos, su arraigo tuvo consecuencias importantes en la enseñanza y preparación técnica, estilística o teórica de intérpretes nacionales, pues originó legados y huellas que de alguna

¹ El escrito se desprende de mi tesis de doctorado, “Ruperto Santa Cruz y los comienzos de la interpretación de la flauta moderna en Chile: Recepción, instrumento, repertorio y publicaciones, 1856-1891”, realizada en la Universidad Autónoma de Barcelona (fecha de la defensa, 5 de febrero de 2021). Parte de los resultados de esa investigación doctoral fueron expuestos en el IV Congreso ARLAC/IMS 2019 en Buenos Aires, Argentina, y en el XI Congreso de la Sociedad Chilena de Musicología 2022, Santiago de Chile.

² Del surgimiento, expansión y significados del virtuoso decimonónico véase especialmente Taruskin (2009: 251-288) y Salmi (2016). Respecto de flautistas itinerantes en particular, véase el capítulo “*Travelling virtuosi, concert showpieces, and a new mass audience*”, en Powell (2001: 121-143).

³ De los muchísimos virtuosos que visitaron o se radicaron el país durante este periodo, destacan intérpretes como los cantantes Henry Lanza en 1840 (Merino 2013: 71; Izquierdo 2013: 50-58), Clorinda Pantanelli y Teresa Rossi en 1844 (Pereira 1941: 125-126) o Carlota Patti en 1870 (Pereira 1957: 130-132); los violinistas Camilo Sivori en 1849 (Merino 2013: 69), Paul Julien en 1865 (Pereira 1957: 121), Pablo de Sarasate en 1870 (Pereira 1957: 131) o José White Laffita en 1878 (Merino 1990); los pianistas Henri Hertz en 1850 (Merino 2013: 70) o Louis Moreau Gottschalk entre 1865 y 1866 (Pereira 1957: 121-125; Merino 1993: 22-23; Ramírez 2021: 95-99); los cellistas Henri Billet hacia 1847 (Merino 2013: 75) o Adolph Hartdegen en 1873 (Ramírez 2021: 133-134) y el flautista Achille Malavasi en 1856 (Ramírez 2018). Junto con estos, es importante mencionar a artistas de otros instrumentos, como la arpista catalana Esmeralda Cervantes (=Clotilde Cerdá i Bosch) entre 1875 y 1876 (véase *El Mercurio de Valparaíso* XLIX/14644 [17 de febrero, 1876, p. 2]) o los guitarristas Buenaventura Bassols y Soriano y Pedro Dorrego en 1862 (Milanca 2000: 32).

manera son posibles de rastrear incluso hasta el siglo XX⁴. En conjunto, la representación de esos artistas extranjeros, y los aprendizajes que generaron, significaron una experiencia modernizadora de primera magnitud en la cultura musical del país. No solo porque conectaba culturalmente a la nueva República con estilos internacionalmente en pleno vigor, sino porque despertó el interés en músicos chilenos en apropiarse de esos estilos y, en definitiva, desarrollar una carrera, todo dentro del espíritu de renovación, expansión y democratización del arte musical por el territorio nacional, aspectos determinantes del ímpetu republicano, liberal y modernizante del Chile de mediados de siglo⁵.

Tal fue el caso del flautista Ruperto Santa Cruz (1838-1906). Su carrera itinerante por Chile fue producto precisamente de este ímpetu modernizante y de las influencias recibidas en ese entorno, a las que hay que sumar la novedad de un componente cardinal que no tenía precedentes en el país salvo en extranjeros: su instrumento, la flauta, y además de sistema Boehm, modelo que encarnaba los avances técnicos del siglo y que, en lo fundamental, es el utilizado en la actualidad (véase Powell 2002: 164-185; Ramírez 2021: 153-157). Con una flauta de este sistema, hacia 1866 Santa Cruz había adquirido notoriedad en el ambiente musical de Santiago y Valparaíso, haciéndose merecedor de un persistente reconocimiento por la prensa, que lo llegó a calificar como un “célebre flautista”, “nuestro flautista nacional” o “el primer flautista que tenemos en Chile” (Ramírez 2022), señalamientos desconocidos para un intérprete chileno en este instrumento hasta entonces. Santa Cruz había recibido la nueva flauta del italiano Achille Malavasi, arquetipo del flautista *travelling virtuoso* internacional que visitó Chile en 1856 presentándose en siete ocasiones en Santiago y Valparaíso (Ramírez 2018; 2021: 50-55; 2022: 49)⁶. A dicho influjo se unió el de directores y profesores extranjeros que se arraigaron en el país, distinguiéndose como uno de los más gravitantes en su formación musical el pianista, compositor y director de orquesta alemán Tulio Eduardo Hempel (1823-1892), quien fuera director suyo en la orquesta de la ópera del Teatro Municipal de Santiago –de la que Santa Cruz fue primera flauta– y uno de sus principales mentores (Ramírez 2022: 49)⁷.

En medio de estas influencias extranjeras, y luego de su concierto consagratorio en el Teatro Municipal en 1864 –justamente acompañado y dirigido por Hempel⁸– y sus presentaciones junto con Louis Moreau Gottschalk en 1866 (Ramírez 2022: 64-65), Santa Cruz decidió partir a Europa a perfeccionarse en la flauta con los “grandes maestros”. Con el fin

⁴ Así sucedió, por ejemplo, con Louis Remy, violinista ruso-francés que se radicó en Chile hacia 1850 y que contó entre sus alumnos a Aurelio Silva Salvatierra (1866-1923). Este último desarrolló una destacada trayectoria internacional, se desempeñó como concertino de la orquesta de la ópera del Teatro Municipal a partir de 1895 y ocupó el puesto de profesor de la cátedra de violín y viola en el Conservatorio Nacional hasta, al menos, la segunda década del siglo XX (véase Pereira 1957: 265-266; Guarda e Izquierdo 2012: 86-87).

⁵ Para esta conceptualización teórica de la modernidad musical en Chile, he tomado como referencia el marco desarrollado por Merino *et al.* (2013: 11-14).

⁶ Es importante señalar que otros dos flautistas italianos pasaron por Chile, con los que presumiblemente Santa Cruz tuvo contacto. En la década de 1860 se estableció en Valparaíso Lorenzo Auda, un “célebre flautista” que vivió hasta su muerte, en 1869, en esa ciudad y se presentó con cierta frecuencia allí y en la capital cosechando excelentes críticas. Asimismo, en 1862 Rafael Garibaldi, quien servía en Lima como flautista en el Teatro de la Ópera, actuó en Copiapó, Valparaíso y Santiago –probablemente en el salón de Isidora Zegers– destacándose con similar entusiasmo sus presentaciones en la prensa. Para datos acerca de las actuaciones en el país de estos dos músicos y su posible contacto con Santa Cruz, véase Ramírez (2021: 55-58).

⁷ Acerca de Tulio Eduardo Hempel véase Ribera y Águila (1895: 481-490) y Guarda e Izquierdo (2012: 48).

⁸ “Manifestacion del señor Santa Cruz”, *El Ferrocarril*, IX/2749, (19 de octubre, 1864), p. 3.

de cumplir tal objetivo, se propuso “recorrer primeramente toda la estensión de mi patria”, para hacer su “despedida de artista”; con esto iba a reunir fondos con los que partiría al Viejo Continente. Sin embargo, la meta no se concretó, pues el flautista finalmente no fue a Europa. Quedó de este proyecto, en cambio, un extenso recorrido de norte a sur y de sur a norte por el país que se extendió por más de diez años y que tuvo la virtud de dotar a la flauta de una visibilidad solista y moderna de la que no gozaba⁹. A esto hay que sumar sus trabajos en la enseñanza del piano y la organización de espectáculos concertísticos en cada uno de los pueblos que visitó, aspectos propios de la itinerancia musical del siglo XIX, del *travelling virtuoso*, todo marcado por los cambios de rumbo y acontecimientos personales, entre estos su unión matrimonial con Lucila Anguita en 1870 que fue, a la postre, el más gravitante.

El objetivo de la presente narración es documentar y poner en valor esta experiencia por ser única para un intérprete nacional en la flauta, y de vientos en general, durante todo el siglo XIX en Chile, lo que constituye un hallazgo del que no se tenía registro y que invita a enfocar la mirada hacia ese siglo desde músicos poco estudiados por la historiografía musical chilena, los que, al ser descubiertos, adquieren una singular relevancia.

La metodología del relato comprende la revisión de fuentes impresas, como son las reseñas biográficas del flautista conocidas hasta hoy (Figueroa 1888, 1901; Lavín 1945; Pereira 1978; Guerra 2003), y hemerográficas, desde las que se sigue cronológicamente el rastro del flautista por las ciudades y pueblos en los que actuó. En su mayor parte este seguimiento resulta bastante coordinado, pues los hallazgos periodísticos son numerosos, lo que facilita la indagación y posibilita el encadenamiento de hechos de modo sumamente coherente. Se extraen de aquí los desplazamientos, crónicas, circunstancias de sus actuaciones, música ejecutada y otras informaciones relevantes para el asunto central. Por último, el escrito contempla seis partes, utilizando como ejes del relato a las principales ciudades en las que se presentó y se estableció, comprendiendo: salida de Santiago; Valdivia, 1867; Concepción y Los Ángeles, 1867-1872; vuelta a Concepción y traslado a Valparaíso, 1872-1875; El Club Musical de Valparaíso y Teatro de la Victoria y, finalmente, retorno a Santiago de Chile y conciertos con José White Laffita, 1875-1878.

SALIDA DE SANTIAGO Y PRIMEROS CONCIERTOS HACIA EL SUR

Don Ruperto Santa Cruz.— Hoi sale para las provincias del sur el muy acreditado flautista don Ruperto Santa Cruz. La primera ciudad que visitará será Talca, donde piensa dar algunos conciertos uniéndose a la compañía dramática que hai actualmente allí. Volverá a Curicó i enseguida marchará a Chillan, Concepción i Tomé. En todos estos puntos, además de los conciertos que dará por su cuenta, dará uno a beneficio de los establecimientos de beneficencia mas necesitados. Concluida su excursión al sur estará el 12 de febrero en San Felipe con la compañía dramática, donde darán algunas funciones, i seguirá a la Serena i Copiapó, cuyas ciudades también serán obsequiadas con un concierto a beneficencia.

Recorrida la república en esta forma su animo es pasar a las republicas aliadas, donde igualmente dará algunos conciertos. El señor Santa Cruz que ha llegado a grande altura en el difícil instrumento de la flauta, no dudamos sea bien recibido i que sus conciertos sean concurridos. Su pensamiento es reunir algunos fondos para emprender un viaje a Europa i concluir allí sus estudios en la flauta aprendiendo de los grandes maestros lo que aun le faltase por perfeccionarse que estamos seguros será bien poco¹⁰.

⁹ Acerca de la práctica del instrumento hasta mediados del siglo XIX en el país, véase “Contexto histórico de la interpretación de la flauta travesera en Chile, 1800-1869”, en Ramírez (2021: 27-59).

¹⁰ “Don Ruperto Santa Cruz”, *El Independiente*, III/880 (25 de diciembre, 1866), p. 3.

Con esta nota publicada en Santiago por *El Independiente* el 25 de diciembre de 1866, Santa Cruz, a sus veintiocho años, dio comienzo a sus giras. No resulta extraña la relevancia que el periódico da al proyecto, pues desde varios años antes, en particular desde el concierto en su beneficio en el Teatro Municipal de Santiago el 11 de octubre de 1864, Santa Cruz ya era considerado un “artista notable” dentro del ambiente musical-teatral santiaguino y porteño (véase Ramírez 2022: 57-64). Y, de hecho, sus actuaciones con Gottschalk hacía cinco meses, entre julio y agosto de 1866 (Ramírez 2022: 32-34), no habían hecho más que consolidarlo, por lo que esta manifestación periodística es también una reafirmación del buen momento profesional del flautista.

El plan trazado era ambicioso, pero también parecía sencillo: recorrer la República ofreciendo conciertos desde Concepción a Copiapó; despedirse de su país y luego desplazarse hacia los países vecinos para, sobre todo, reunir fondos con los que partiría a perfeccionarse a Europa. Sin embargo, a pesar de su relativa claridad, el itinerario pronto vería los primeros cambios sobre la marcha, aunque Talca fue, en efecto, la primera ciudad que visitó ofreciendo dos conciertos. El primero tuvo lugar el jueves 3 de enero del año siguiente junto con el pianista y también compositor chileno Vicente Inzunza (*sic*). De la presentación dio cuenta *El Artesano*:

Ambos artistas fueron esa noche objeto de brillantes ovaciones por parte de la escogida concurrencia que asistió al espectáculo. El señor Santa-Cruz, flautista de nota que ya se ha exhibido con éxito en otros teatros, nos proporcionó ocasion de admirar sus talentos i méritos artísticos, que, segun opiniones autorizadas, en nada desmerecen de los que le ha tributado la prensa de la capital¹¹.

Estas referencias al prestigio ganado por el artista “en la capital”, o “en pueblos más adelantados que el nuestro”, como se escribiría en futuras crónicas, fueron constantes, por lo que es de considerar el respaldo que significaba para Santa Cruz el reconocimiento de la prensa de Santiago y Valparaíso hasta entonces.

La segunda función en Talca se verificó el domingo 6 pero, lamentablemente, no hay información del programa. Tampoco se señalan conciertos en colaboración con la compañía dramática, como se había anunciado, pues *El Artesano* solo informó que desde Talca los músicos continuarían hacia el sur, visitando Linares, Parral, Cauquenes, San Carlos y Chillán¹². Según se leía en *El Independiente*, Concepción y Tomé serían sus próximos destinos para dirigirse luego hacia el norte, a San Felipe. Pero no fue esta su siguiente parada, sino Valdivia, a unos 460 kilómetros al sur, ciudad marcada por una fuerte influencia social de origen alemán y a la que se dirigió, por vía marítima, probablemente desde el puerto de Concepción.

VALDIVIA, 1867

En 1867, las sociabilidades burguesas y de clases altas en Valdivia, y con ellas la actividad musical de conciertos, eran un reducto perteneciente de forma prácticamente incontrarrestable al mundo alemán. La inmigración germana, generada desde mediados del siglo y promovida por el Gobierno, tuvo en la música uno de los más importantes elementos de afianzamiento de su cultura en la zona, al punto que los espacios de actividades en torno a ella estaban prácticamente cerrados a la participación de chilenos (véase Izquierdo

¹¹ “Concierto”, *El Artesano*, I/9 (5 de enero, 1867), p. 3.

¹² “Partida”, *El Artesano*, I/9 (5 de enero, 1867), p. 3.

2008: 40)¹³. De hecho, para la llegada de Santa Cruz a Valdivia, acontecida el 9 de abril de este año, el ambiente social se hallaba crispado y existía cierta confrontación entre el mundo alemán y el chileno en cuanto a la realización y participación en espectáculos musicales, por lo que es de observar el interés de la prensa chilena de la ciudad por el arribo del flautista. El periódico *El Semanario* dijo:

D. RUPERTO SANTA CRUZ.— En el vapor del 9 ha llegado a ésta D. Ruperto Santa Cruz, compatriota nuestro, calificado como el mejor flautista americano [...].

Los continuos aplausos que ha obtenido desde tiempo atras en todos los pueblos de Chile en que ha lucido su talento artístico, son muy buenos antecedentes para que la sociedad valdiviana acuda presurosa a admirar su maestría i a tributarle las mismas ovaciones.

El Sr. Santa Cruz ha hecho el propósito de conocer por completo su país para marchar en seguida a Europa con el objeto de perfeccionarse en su arte.

Creemos que esta manera de despedirse dejará en Valdivia, como en todos los pueblos de Chile, un grato recuerdo del hábil artista y compatriota¹⁴.

Esta presentación a Santa Cruz parece subrayar cierto orgullo patrio, estampa por lo demás nada extraña en el flautista, tomando en cuenta que durante una década su caracterización “nacional” había sido frecuente en la prensa de la capital¹⁵. Por tanto, es probable que su visita a Valdivia representase una oportunidad para dar valor al “talento artístico” de un “compatriota nuestro”, pensando en el escenario descrito más arriba. Hay que señalar también que por esta época se había conformado en Valdivia una Sociedad Filarmónica, probablemente promovida por el Club del Progreso, creado en 1862 (Izquierdo 2008: 41) y que era liderado por chilenos. De hecho, el Salón de la Filarmónica, escenario de al menos dos de los conciertos de Santa Cruz, fue provisto por esa Sociedad. La primera de estas funciones se efectuó en dicho recinto el 25 de abril y fue repetida el martes 30, ambas a beneficio del hospital¹⁶. De esta segunda actuación, se expresó:

El Sr. Santa Cruz ha justificado entre nosotros que es acreedor en gran manera a los laureles que en pueblos mas adelantados que el nuestro se ha conquistado por su maestría en la flauta. Los concurrentes al concierto aplaudían estrepitosamente cada una de las bellas variaciones que tocaba. Todo, todo contribuyó para que saliesen azamente complacidos i satisfechos¹⁷.

El buen éxito de esta presentación sin duda propició la realización de un tercer “Concierto Santa-Cruz”, siempre a beneficio del hospital, el que en un principio iba a efectuarse en el Club Alemán, pero finalmente se realizaría nuevamente en el Salón de la Filarmónica y estaría dedicado al 8° de línea de Valdivia. Además, el periódico señaló que “también formarán parte de este concierto las Señoritas Frick”¹⁸, con toda seguridad Guillermina y Clotilde Frick Asenjo, a la sazón de diecisiete y diecinueve años respectivamente, hijas del compositor, científico y hombre de empresa alemán Guillermo Frick Eltze (1813-1905), de gran preponderancia en la ciudad, y de su esposa Clotilde Asenjo Molina

¹³ De la vida musical en Valdivia durante el siglo XIX y la enorme preponderancia alemana, véase Izquierdo (2008: 22-70).

¹⁴ “D. Ruperto Santa Cruz”, *El Semanario*, IV/176 (13 de abril, 1867), p. 4.

¹⁵ V. gr., *El Ferrocaril*, 15 de agosto de 1861, p. 3, c. 3; *El Ferrocaril*, 11 de mayo de 1864, p. 2, c. 6; *El Ferrocaril*, 23 de junio 1864, p. 2, c. 6; *El Independiente*, 11 de octubre de 1864, p. 2, c. 4; *El Independiente*, 13 de octubre de 1864, p. 2, c. 5.

¹⁶ “Otro concierto”, *El Semanario*, IV/178 (27 de abril, 1867), p. 3.

¹⁷ “2° Concierto Santa Cruz”, *El Semanario*, IV/179 (4 de mayo, 1867), p. 3.

¹⁸ “3er Concierto Santa-Cruz”, *El Semanario*, IV/180 (11 de mayo, 1867), p. 3.

(1829-1900)¹⁹. Este dato es significativo, pues apuntaría a que la estadía y actividades de Santa Cruz en Valdivia tuvieron la virtud de convivir, o al menos interactuar, en ambos mundos sociales, el alemán y el chileno, hecho al parecer nada sencillo de conseguir. La crónica comentó que “hubo una concurrencia mucho mas numerosa que en los anteriores, i mas que en éstos se prodigaron estrepitosos aplausos en el curso de la funcion”²⁰.

Junto con estas actuaciones, Santa Cruz se ocupó también en Valdivia de dar clases de piano a las señoritas de la ciudad a quienes, a su vez, hacía participar en sus programas²¹; y tuvo, asimismo, un rol activo ayudando a iniciativas de espectáculos musicales gestados en el pueblo, principalmente aquellos dirigidos al público chileno. *El Semanario* consignó una de estas funciones, la que estuvo organizada por Elisa Guarda y en la que se representó la comedia *El cuarto de Hora*, subrayando la crónica: “El Sr. Santa Cruz tocó la flauta en los entre actos. Lo hizo a su manera: con aplauso jeneral”²². Un último concierto organizado por Santa Cruz se verificaría el domingo 1º de septiembre y en él colaboraron los mismos aficionados que en el anterior, representando nuevamente *El cuarto de Hora*. Su anuncio señaló: “Creemos que asistirá un crecido número de personas a aplaudir, acaso por última vez, la destreza del artista en el manejo de su flauta”²³.

Finalmente, el 5 septiembre Santa Cruz se marchó de Valdivia para embarcarse de vuelta a Concepción, habiendo permanecido, por tanto, algo menos de cinco meses en esa ciudad del sur de Chile. Sus concurridas actuaciones, sumadas a su actividad de profesor de piano y colaboración con iniciativas artísticas surgidas allí, parecen haber cumplido plenamente sus objetivos y, al menos para la prensa chilena, la visita del flautista fue significativa. Tanto por su “maestría en la flauta” como por su involucramiento en el quehacer musical valdiviano, reconocimiento y afecto le fueron expresados a su partida: “Que tenga próspero viaje i que sea recibido donde llegue como merece el diestro artista, el simpático compatriota”²⁴.

CONCEPCIÓN 1867

Tras varios días de navegación, Santa Cruz arribó a Concepción, proveniente del puerto de Corral (Valdivia), el 11 de septiembre de 1867. Tercera ciudad del país y plaza importante para músicos y compañías italianas y españolas durante esta época, Concepción había sido un destino frecuentado por Santa Cruz en años anteriores, por lo que no es de extrañar que *La Tarántula* realzara su llegada: “La popularidad de este joven nos escusa hacer recomendación alguna. Concepcion ha tenido ya la ocasión de juzgar de su mérito”²⁵.

Organizó un primer concierto para el 15 de septiembre en el Teatro de Concepción y en su anuncio, además de agradecer a la “ilustrada sociedad” y a sus colaboradores, el propio flautista reafirma explícitamente sus propósitos:

¹⁹ Véase <https://www.familysearch.org/tree/pedigree/landscape/L7NV-GPT> [acceso: 7 de abril de 2022]. Para una semblanza sobre Guillermo Frick Eltze y su legado en la ciudad, véase Izquierdo (2008: 69).

²⁰ “3er Concierto Santa-Cruz”, *El Semanario*, IV/181 (18 de mayo, 1867), p. 3.

²¹ *El Semanario*, IV/185 (15 de junio, 1867), p. 3, c. 4.

²² *El Semanario* IV//193 (17 de agosto, 1867), p. 3.

²³ “Funcion de despedida”, *El Semanario*, IV/195 (31 de agosto, 1867), p. 3.

²⁴ “El flautista chileno”, *El Semanario*, IV/195 (31 de agosto, 1867), p. 3.

²⁵ “Concierto”, *La Tarántula*, VI/559 (11 de septiembre, 1867), p. 3.

Habiendo determinado dirigirme a Europa para procurarme alguna perfeccion en mi instrumento, he querido recorrer primeramente toda la estension de mi patria, haciendo mi despedida de artista. La aceptación general que obtuve en este pueblo al principio de mi carrera artística, me inspiró la idea de elegir los días inmortales de septiembre para despedirme de su ilustrada sociedad, de la que con gran satisfacción conservo recuerdos de gratitud, tanto por la protección que me dispensó, como por los aplausos que me prodigó quizá inmerecidamente. Contando con el entusiasmo y buena voluntad de mis amigos don Jerman Leyton y don Pablo Meztdorff, que con tanta generosidad se ha ofrecido a acompañarme, he podido organizar la función que por última vez, tengo el honor de ofrecer a esta culta y entusiasta sociedad [...].

*Ruperto Santa Cruz*²⁶.

Los objetivos parecen ser todavía vigorosos: “dirigirme a Europa para procurarme alguna perfección en mi instrumento” no sin antes “recorrer primeramente toda la extensión de mi patria haciendo mi despedida de artista”, lo que sugiere que, a casi nueve meses de haberla iniciado, la empresa iba funcionando. Además, su desempeño flautístico también parece haber ido en alza, a juzgar por la crónica de este concierto: “desde que comienza a preludiar las primeras notas de una pieza, ya se comprende los rápidos y grandes progresos que ha hecho en el corto tiempo que ha estado separado de Concepcion [...]”²⁷. El jueves 19 siguiente se repitió la función, aunque también con escasa concurrencia, de lo que se lamentó la prensa: “Haber perdido nuestra sociedad un concierto como el del jueves, es para condenarla para siempre a no abrir nuestro teatro”²⁸.

En octubre Santa Cruz se dirigió al vecino puerto de Tomé para realizar otras dos presentaciones allí. El periódico informó que “[E]l primero que dio, en ese puerto, tuvo un éxito brillante [...] El segundo lo dará mañana [6 de octubre], dedicado al bello sexo, en gratitud que en el primero, la concurrencia femenina excedió a la masculina. De aquí partirá a los Ángeles”²⁹. No consta crónica del concierto en Tomé ni su programa, pero, efectivamente, el siguiente destino fue Los Ángeles, ciudad a la que arribó en diciembre de 1867.

LOS ÁNGELES, 1867-1872

Artista.— Se halla entre nosotros el distinguido flautista don Ruperto Santa Cruz, que ántes de partir para Europa, ha querido visitar su país, siendo ésta la última provincia del sur que le quedaba por conocer. De aquí pasará para los pueblos de Angol y Mulchen con el ánimo de completar su viaje por este territorio.

Mas ántes de ausentarse de los Ángeles, es mui probable que dé algún concierto, no obstante los ningunos recursos musicales con que al presente cuenta el pueblo; pero de cualquiera manera que se organice ese concierto, siempre habremos tenido ocasión de oír a un célebre flautista [...]”³⁰.

A finales de la década de 1860, Los Ángeles, capital del Departamento de Laja, perteneciente en esta época a la Provincia de Arauco y ubicada a 500 kilómetros al sur de Santiago y 125 al este de Concepción, apenas superaba los 4000 habitantes³¹. Como en toda esta zona del sur del país, su principal actividad económica provenía de la industria agrícola, por lo que no es de extrañar que los “ningunos recursos musicales” del pueblo fuesen una realidad

²⁶ “Teatro. Gran concierto instrumental”, *La Tarántula* VI/560, (14 de septiembre, 1867), p. 3.

²⁷ “Concierto”, *La Tarántula*, VI/561 (17 de septiembre, 1867), p. 3.

²⁸ “Concierto”, *La Tarántula*, VI/562 (21 de septiembre, 1867), p. 1.

²⁹ “Concierto en el Tomé”, *La Tarántula*, VI/566 (5 de octubre, 1867), p. 2.

³⁰ “Artista”, *El Meteoro*, II/67 (28 de diciembre, 1867), p. 3.

³¹ INE (Chile) (1876).

bastante palpable. Sin embargo, el entusiasmo de escuchar a un “célebre flautista” habla de que la novedad del visitante y los deseos de actividades artísticas eran significativos. Así, y pese a la escasez de medios, la función en Los Ángeles finalmente se realizó el 1° de enero y de ella la crónica expresó: “[...] Este artista ejecuta con precisión y limpieza las notas de la flauta, y nos sorprende, como a todos, la facilidad y destreza con que se desempeña en ella. Ayer ha partido para Nacimiento [...]”³².

Como indica *El Meteoro*, el recorrido continuaría, además de Nacimiento, por Angol y Mulchén, para luego regresar a Los Ángeles, donde ofrecería su “concierto de despedida” el 19 de abril³³. Sin embargo, tal despedida no se produjo, pues Santa Cruz permaneció durante los meses siguientes en Los Ángeles dedicándose a impartir clases de piano primordialmente, al igual que lo había hecho en Valdivia, a la juventud femenina. Se abocó a preparar una función en la que participaron sus alumnas, que tuvo lugar el 24 de septiembre de 1868 en el Hotel Unión, con una asistencia, según el periódico, (de nuevo) más bien escasa. El programa fue extenso, se dividió en tres partes e incluyó el Himno Nacional, interpretado en flauta y piano, piezas ejecutadas por las jóvenes y cinco fantasías para flauta y piano en la que fue acompañado por sus alumnas: sobre *Marino Faliero*, *La Traviata*, *Attila*, *La Sonnambula* y *Norma*, además de *Trozos melódicos para flauta y piano de El Corsario*³⁴.

Basados en las informaciones de prensa, hasta este momento Santa Cruz había actuado en al menos catorce localidades: Talca, Curicó, Linares, Parral, Cauquenes, San Carlos, Chillán, Concepción, Valdivia, Tomé, Los Ángeles, Nacimiento, Mulchén y Angol. Restaba extenderse hasta el norte de Chile y esto, según se había informado, se haría desde Los Ángeles. Sin embargo, su permanencia aquí se dilató por algo más de cuatro años, tiempo durante el cual la vida personal de Santa Cruz dio un vuelco que implicó, finalmente, el alejamiento definitivo del destino europeo.

Las razones que explican el estancamiento fueron de diverso orden, aunque las conjeturas a este respecto son bastantes plausibles a juzgar por los hechos que se detallarán. En principio, Santa Cruz continuó realizando sus trabajos habituales y sus principales ganancias económicas continuaron viniendo de las lecciones de piano, a las que se dedicó por el resto de aquel año y gran parte del siguiente. Esto puede ser confirmado por una información del 19 de junio de 1869 en la que se publicó una matrícula de comerciantes y profesionales sujetos al pago de patente en el Departamento de Laja y en la que figura Ruperto Santa Cruz como “profesor de piano”³⁵. Además, se debe añadir otro antecedente interesante: el 7 de diciembre de este mismo año, y en el mismo periódico, se apuntó a Santa Cruz en la lista del registro de electores del mismo Departamento³⁶, asunto no difícil de explicar debido a que su participación y compromiso políticos eran marcados y venían de tiempo atrás³⁷. En lo netamente flautístico, sin embargo, se produjo un notorio descenso de su actividad, pues hasta su partida de Los Ángeles, en marzo de 1872, solo se consigna un concierto suyo, el 18 de septiembre de 1870³⁸, situación que sí constituye un problema al contrastarla con el objetivo final del itinerario. Pero las labores pedagógicas y políticas antes señaladas no explican por sí mismas la interrupción del proyecto. Se podría sugerir, más

³² “Concierto”, *El Meteoro*, II/68 (4 de enero, 1868), p. 2.

³³ “Concierto”, *El Meteoro*, II/83 (18 de abril, 1868), p. 3.

³⁴ “Concierto vocal e instrumental”, *El Meteoro*, III/106 (26 de septiembre, 1868), p. 3.

³⁵ “Matrícula”, *El Meteoro*, IV/114 (19 de junio, 1869), p. 2.

³⁶ “Copia de los índices alfabéticos de los registros de electores del departamento de Laja”, *El Meteoro*, IV/Suplemento (7 de diciembre, 1869).

³⁷ Santa Cruz fue miembro fundador del Partido Radical en 1863 (véanse Gazmuri 1999: 132; Ramírez 2021: 82-83), hecho que, seguramente, marcó su compromiso político y liberal.

³⁸ *El Meteoro*, V/197 (24 de septiembre, 1870), p. 2, c. 3.

bien, que este fue consecuencia de otros factores, entre los que las expectativas económicas no cumplidas, altísimas para un propósito de tal envergadura, pudieron ser determinantes. No obstante, también pudo haber otras causas, seguramente de orden sentimental, como se verá a continuación.

En el concierto del 18 de septiembre de 1870 participó como cantante y pianista una muchacha discípula suya que acompañó a su profesor en el *Waltz Natalias*, para flauta y piano³⁹. Su nombre era Lucinda del Carmen Anguita Anguita (1854-1924), hija de José Manuel Anguita y Aniceta Anguita, a la época viuda de aquel⁴⁰, y con quien Santa Cruz mantenía una relación amorosa. El noviazgo con Lucinda (o Lucila, como será conocida en adelante) tuvo que iniciarse bastante tiempo antes, porque el 30 de octubre de 1870, a poco más de un mes después de aquella presentación, ambos contrajeron matrimonio en la Parroquia de Los Ángeles⁴¹. Fundaron una familia que los unió durante toda su vida y que estuvo marcada por la música, la enseñanza, la llegada de los hijos, los conciertos juntos e incluso la edición de partituras. En octubre de 1871 vino al mundo su primera hija, Lucila Anjelina Salomé⁴², que al poco tiempo se transformaría también en su alumna de piano y a quien su padre años más tarde dedicaría el libro didáctico *Ejercicios preparatorios para el estudio del piano* (Santa Cruz 1877), el primero de varios trabajos pedagógicos del músico para este instrumento. En medio de tales acontecimientos, Ruperto Santa Cruz y Lucila Anguita pronto comenzaron a desarrollar su carrera artística en mutua colaboración, lo que significó, en el caso de Santa Cruz, retomar su trayectoria itinerante y, en el de Lucila, una nueva vida en la música.

Ofrecieron su primer concierto el domingo 3 de marzo de 1872 en el liceo de Los Ángeles⁴³, de la que se dijo que los músicos “se acompañan con maestría”, añadiendo:

[...] Si Santa Cruz, como dice en su esuela de invitacion, vuelve a su carrera de artista, vuelve con ventaja. Su señora llegará, sin duda alguna, a ocupar un puesto de honor: es jóven, tiene mucho gusto i es mui empeñosa en el estudio; fácilmente vence toda dificultad que se le presenta en el piano [...]”⁴⁴.

Una última presentación juntos en Los Ángeles se llevó a efecto dos semanas después en beneficio del hospital, luego de ello el periódico los despidió de la ciudad con el aprecio

³⁹ *El Meteoro*, V/197 (24 de septiembre, 1870), p. 2, c. 3.

⁴⁰ AHAS. Bautismos. Los Ángeles, Biobío. Libro 7. Página 11. Microfilm 1607.13 Lucinda del Carmen Anguita Anguita. *En la Ciudad de Los Ángeles, á nueve de abril de mil ochocientos cincuenta i cuatro bauticé solemnemente a Lucinda del Carmen Anguita de dos meses, ija lejitima de Don José Manuel i de Doña Aniceta Anguita. Padrinos Don Luis Bascuñán i Doña Evarista Bastías.*

⁴¹ AHAS. Ruperto Santa Cruz con Lucila Anguita (Matrimonio, 29.10.1870). *En la parroquia de Los Ángeles a veintinueve de octubre de mil ochocientos setenta, previa las diligencias de estilo. Después de obtenida la dispensa de las tres proclamas otorgada por el I. S. O. Dr. Don José Hipólito Salas Case a ‘Don Ruperto Santa Cruz natural de Santiago i avecindado en este tres años, mayor de edad, legitimo de los finados don Celedonio i de Doña Juana Henriques, con Lucila Anguita de este Curato, legitima del finado Don José Manuel i Doña Aniceta Anguita.*

⁴² APNNS. Certificado de bautismo. Bío Bío, Chile. Libro 163, página 76. *Lucila Anjelina Salomé. En la Iglesia parroquial de Nacimiento, a veinticuatro de marzo de mil ochocientos setenta i dos, bauticé, puse óleo i crisma a Lucila Anjelina Salomé, de cinco meses de edad, hija lejitima de don Ruperto Santa Cruz i de Doña Lucila Anguita, feligreses de esta parroquia. Fueron padrinos Don Agustín Celestino N. i Doña Dolores Ovalle- de doi fé- Tomás M. de la Barra.*

⁴³ “Concierto”, *El Meteoro* VI/271 (29 de febrero, 1872), p. 2.

⁴⁴ “Concierto”, *El Meteoro* VI/272 (7 de marzo, 1872), p. 2.

acostumbrado: “En todas partes se aprecia el mérito i se hace justicia. Damos a Santa Cruz i a su señora el mas sincero adios”⁴⁵.

Aunque la meta europea había quedado truncada, pareciera que en efecto la unión con Lucila Anguita vino a reforzar su carrera itinerante por Chile. En adelante, los Santa Cruz Anguita conformaron una asociación familiar en la música que comenzó con estos primeros conciertos y se cristalizó con sus actividades de enseñanza del piano de ambos en la década de 1880 y la publicación del *Álbum Musical Patriótico*, periódico literario-musical que Santa Cruz editó entre 1880 y 1891 y en el que Lucila también colaboró⁴⁶.

NUEVOS RUMBOS JUNTO CON LUCILA: DE VUELTA A CONCEPCIÓN Y TRASLADO A VALPARAÍSO, 1872-1875

Los Santa Cruz Anguita llegaron a Concepción en abril de 1872, anunciándose para el día 27 un concierto vocal e instrumental organizado por el flautista⁴⁷. En este, el dúo se presentaría junto con otros artistas, entre los que merece destacar al pianista y compositor italiano Giuseppe Soro Sforza (1834-1888). El concierto se llevó a efecto el martes 21 de mayo y se interpretó un variado número de piezas entre las que se contaron tres paráfrasis para flauta y piano, ejecutadas por Ruperto y Lucila: *La Fantasía de la Traviata*, *Variaciones sobre Guillermo Tell* y *Fantasía sobre Atila*⁴⁸. Por su parte, Soro interpretó la *Fantasía y variaciones sobre Hernani*, obra de su autoría. Las críticas de la función fueron expresivas, en especial por los desempeños del dúo de flauta y piano y del de Soro. *La Democracia* escribió:

El concierto vocal e instrumental organizado por el célebre flautista chileno don Ruperto Santa Cruz, ha tenido un éxito verdaderamente feliz. [...]

La fantasía i variaciones para piano, tema de *Hernani*, [sic] obra del Sr. Soro i ejecutadas por él mismo, no dejaron nada que desear; la reputacion artística de que merecidamente goza el Sr. Soro, quedó allí probada una vez mas.

Las partes de flauta i piano ejecutadas por el Sr. Santa Cruz i señora, agradaron a la concurrencia. I con razón; Santa Cruz ha sacado de su flauta todo el partido que la armonía de la música proporciona a ciertos talentos privilegiados en este arte sublime que arroba i encanta. Al lado de su simpática Sra. las notas que suavemente se desprenden de la flauta de Santa Cruz, son los melódicos jorjeos del ruiseñor, que en dulces i sentimentales trinos cuenta al oído de su amada, sus quejas i sus amores [...] ⁴⁹.

A esta romántica nota se suman otras de similar carácter, como la siguiente, en la que se destaca particularmente el desempeño de Lucila Anguita:

[...] Jóven aun en la música, se comprende a primera vista que será mas tarde una notabilidad tan luego como se desprenda de esa timidez mui natural en los artistas que principian a pisar las tablas. (Y aquí bien a perlas aquello de tal maestro tal discípulo, puesto que el Señor Santa Cruz es el maestro de su esposa en el piano).

⁴⁵ “Concierto”, *El Meteor*, VI/274 (21 de marzo, 1872, p. 2).

⁴⁶ En el *Álbum Musical Patriótico*, Lucila Anguita editó la pieza *Las Festivas. Cuadrillas* (I/20, 19 de octubre, 1891, pp. 168-173). Al mismo tiempo, anunciaba lecciones de piano, al igual que su marido, y es bastante probable que formara parte de los grupos instrumentales que se ofrecían en el periódico para ceremonias religiosas o “fiestas sociales de alto tono” (*V. gr.* I/12, 13 de mayo, 1885, p. 102; I/13, 30 de noviembre, 1885, p. 110; I/19, 14 de julio, 1890, p. 166).

⁴⁷ “Un concierto”, *La Democracia*, I/93 (27 de abril, 1872), p. 2.

⁴⁸ “Más sobre el concierto”, *La Revista del Sur*, II/1153 (23 de mayo, 1872), p. 2.

⁴⁹ “Teatro”, *La Democracia*, II/109 (22 de mayo, 1872), p. 3.

[...] En efecto, las melodías sobre la *Traviata*, las variaciones de *Guillermo Tell* y la fantasía de *Atila*, para flauta y piano, ejecutadas por el señor Santa Cruz y su esposa, han afianzado una vez mas la reputación que goza el afamado flautista [...] Al justo orgullo de que el aura popular lo constituya en una verdadera notabilidad en su instrumento favorito, podrá antes de mucho el señor Santa Cruz añadir el nuevo timbre de haber hecho de su digna compañera una artista, que tal será a juzgar por su juventud y bellas dotes⁵⁰.

Durante el tiempo que se mantuvo en Concepción, Santa Cruz organizó otros dos conciertos en el puerto contiguo de Talcahuano⁵¹, prolongando su estadía en la ciudad hasta julio de ese año, cuando junto con su familia se embarcó rumbo al norte, a Valparaíso, ciudad cosmopolita y de gran preponderancia cultural en el país. De tal modo, y como ya era constante, en Concepción se registraba amistosamente su partida:

El célebre flautista chileno don Ruperto Santa Cruz ha partido hoi para Valparaiso, para establecerse en esa ciudad.

[...] Allí encontrará el señor Santa Cruz la debida compensacion a su talento musical, pues que, como flautista es superior a los que Chile ha tenido ocasion de contemplar en sus teatros i salones [...] ⁵².

Ya desde mediados de siglo, Valparaíso, principal puerto del país, se había convertido en un destino artístico de primer orden a nivel internacional, tanto para virtuosos instrumentales como para las compañías de ópera y zarzuela que arribaban a Chile. El traslado a esta ciudad presuponía, por tanto, posibilidades mayores de expansión en lo musical y también en lo económico.

Los Santa Cruz Anguita desembarcaron en el puerto el 4 de julio de 1872 procedentes de Talcahuano, a bordo del “vapor nicaraguense Concepción [*sic*]”⁵³. Su primera actuación se va a producir tres meses después en el Coliseo de Quillota, ubicado a 55 kilómetros al noreste de Valparaíso, escenario de una relevancia no menor para la región y estrenado el 30 de marzo de 1872 (véase Hernández 1928: 285). La función, en beneficio del hospital y organizada por la Sociedad de Beneficencia de Señoras⁵⁴, tuvo lugar el domingo 6 de octubre y participaron, además de Ruperto y Lucila, jóvenes aficionadas en la ejecución de obras para piano y canto. Las interpretaciones de Santa Cruz fueron descritas por *El Mercurio de Valparaíso* dos días después:

Tocábale al distinguido artista chileno don Ruperto Santacruz [*sic*] contribuir poderosamente al feliz éxito de esta funcion con las armonías de su rica flauta, que se ha hecho popular en Chile. En medio del mas profundo silencio fue escuchada su magnífica ejecucion en este instrumento sobre un tema de *Guillermo Tell*, acompañado por su señora en el piano. Estruendosos aplausos coronaron las últimas notas del apasionado artista, que tan bien interpretaba la obra maestra de Rossini. En las variaciones sobre Atila estuvo no menos inspirado, admirando por la habilidad en el manejo de su difícil instrumento y el talento con que vertía en sus afinadas notas los trozos mas brillantes de aquella obra popular de Verdi⁵⁵.

⁵⁰ “Teatro”, *La Revista del Sur*, XI/1153 (23 de mayo, 1872), p. 2. Véase otra crónica de esta presentación en *La Igualdad* (“Teatro”, I/ 26, 26 de mayo, 1872, p. 3).

⁵¹ “Conciertos”, *La Revista del Sur*, XI/1163 (22 de junio, 1872,) p. 3.

⁵² *La Democracia*, II/112 (3 de julio, 1872), p. 3.

⁵³ “Marítima”, *El Mercurio de Valparaíso*, XLV/13537 (5 de julio, 1872).

⁵⁴ “Concierto en Quillota”, *El Mercurio de Valparaíso*, XLVI/13612 (5 de octubre, 1872), p. 2.

⁵⁵ “Concierto en Quillota”, *El Mercurio de Valparaíso*, XLVI/13614 (8 de octubre, 1872), p. 2

La crónica parece subrayar dos cosas. Primero que el dúo ya estaba bien afiatado, lo que induce a pensar que los progresos de Lucila Anguita en el piano no eran una exageración. Y, segundo, que “el apasionado artista” Santa Cruz mantenía intacta su capacidad comunicadora en la flauta, lo que demostraría que su vocación por la interpretación –y por los escenarios– nunca se vio mermada, a pesar de la frustración del sueño europeo.

Las actividades del músico en la ciudad puerto se diversificaron entre el trabajo de orquesta, la enseñanza y las actuaciones solistas, estas últimas vinculadas principalmente al Club Musical de Valparaíso, al que nos referiremos más adelante. Pronto pasó a integrar el conjunto orquestal que funcionaba en el Teatro de la Victoria, que acompañaba a las compañías líricas que desembarcaban en la ciudad. A finales de 1872 llegó la compañía de zarzuela del barítono y empresario español José Jarques y su esposa, la tiple Isidora Segura (Abascal Brunet 1951: 15), quienes durante los diez años siguientes viajaron por Chile con el popular género y obtuvieron un enorme éxito (véanse Pereira Salas 1957: 146-147; Abascal Brunet 1941, 1951). La compañía comenzó su temporada en diciembre y parece claro que para entonces Santa Cruz ya era miembro del elenco orquestal, pues el 28 de febrero del año siguiente, solo dos meses después, se efectuó una función en el Teatro de la Victoria en beneficio del director de la orquesta Ángel Segura y de Santa Cruz, en la que ejecutó una *Fantasia Brillante sobre Un Ballo in Maschera*⁵⁶.

En lo que se refiere a la enseñanza, Santa Cruz se dedicó en Valparaíso a impartir lecciones de flauta, piano y también guitarra⁵⁷. En agosto de 1873 se publicó una nota en la que se lo recomendaba especialmente como profesor de piano: “El profesor Santa Cruz, acreditado flautista, pero cuyos conocimientos en el piano ha acreditado ya con buenos discípulos, ofrece dar lecciones de este instrumento a las personas que deseen ocuparlo[...].”⁵⁸.

La enseñanza del piano seguramente estuvo por sobre la flauta en cuanto a la cantidad de alumnos, hecho no difícil de explicar debido a las múltiples funciones sociales y culturales que el piano cumplía en esta época y, en consecuencia, de su necesidad constante de ejecutantes. Aun así, es de suponer que sí tuvo alumnos de flauta, considerando la “popularidad” que como flautista había alcanzado y de que Valparaíso no carecía, probablemente, de un buen número de aficionados al instrumento. Respecto de la guitarra, seguramente la tocaba bastante bien, porque en su *Álbum Musical Patriótico* no solo ofrecería clases de este instrumento, sino además “reducciones” (arreglos) para el mismo⁵⁹.

EL CLUB MUSICAL DE VALPARAÍSO Y EL TEATRO DE LA VICTORIA, 1873-1874

En el plano de la música de concierto, Santa Cruz, como se señaló, fue miembro del Club Musical de Valparaíso, creado el 21 de mayo de 1873 y que para este estudio tiene la relevancia de haber sido –seguramente– la única agrupación musical en esta época que consagrara obras para flauta en todas sus presentaciones (véase Ramírez 2021: 129-138). Su primera función se verificó el sábado 23 de agosto de 1873 en el Teatro de la Victoria. La expectación fue alta y se vendieron todas las localidades. Se dividió en tres partes, las que fueron abiertas por “tres famosas oberturas”: *La Muda de Portici*, de Daniel-François

⁵⁶ “Gran Función Extraordinaria. A Beneficio del Maestro Director y del 1er Flauta de la Orquesta”, *El Mercurio de Valparaíso* XLVI/13736 (28 de febrero, 1873), p.3. Véase también Abascal Brunet (1951: 15-16).

⁵⁷ “Lecciones de guitarra”, *El Mercurio de Valparaíso*, XLVI/13894 (3 de septiembre, 1873), p. 3.

⁵⁸ “El profesor Santa Cruz”, *El Mercurio de Valparaíso*, XLVI/13890 (30 de agosto, 1873), p. 3.

⁵⁹ *V. gr.*, I/1 (18 de septiembre, 1880), p. 8; I/7, (9 de mayo, 1883), p. 56; I/12 (13 de mayo, 1885), p. 102.

Auber (1782-1871); *Semiramis*, de Rossini y *Norma*, de Bellini. De la música instrumental y vocal solista que se presentó, y para que no resultara demasiado extenso, hubo que suprimir varias piezas que se habían ensayado, situación que el periódico explica atendiendo al hecho de que el Club “cuenta con elementos de sobra para formar un programa el doble del anunciado”⁶⁰. Santa Cruz interpretó, junto con un joven flautista de nombre Pedro A. Pérez y al pianista Julio Moreno, un *Trío para dos flautas y piano de la Traviata*, de “Verdi”. Se publicaron dos crónicas al espectáculo que lo describieron con detalle, expresándose la primera, en cuanto a la actuación de Santa Cruz, Pérez y Moreno, en los siguientes términos:

Mucho gustó tambien la fantasia de la *Traviata* para dos flautas y piano, ejecutada por los señores Santa Cruz, Perez y Moreno. El primero nos hizo recordar esa noche los primeros tiempos de su carrera. El señor Santa Cruz, aunque él diga lo contrario, no puede sustraerse a las tentadoras seducciones del arte. Es siempre el mismo, con toda su vocacion y sus dotes artísticas. El señor Perez, digno compañero, compartio con él los aplausos que les prodigó el público. En medio de la ejecucion parecian dos rivales que se disputaban los aplausos⁶¹.

El siguiente concierto del Club Musical de Valparaíso tuvo lugar el sábado 8 de noviembre y se realizó en colaboración del Club Alemán de Cantores. En esta oportunidad Santa Cruz ejecutó *Fantasia de Norma*, para flauta y piano⁶². La crítica fue favorable en general, destacando en particular la interpretación de Santa Cruz: “Una de las partes del concierto que gustaron por su música y ejecución, fue el solo de flauta tocado por el señor Santa-Cruz, acompañado perfectamente por el señor Schroder. Varias veces fueron interrumpidos por los estrepitosos aplausos del público [...]”⁶³.

Una nueva función en el Coliseo de Quillota a la que el flautista chileno fue invitado se efectuó el 23 de noviembre, “un gran concierto vocal e instrumental, dado por la distinguida cantatriz señora Freire de Pérez⁶⁴, la hábil pianista señorita Pérez, el afamado flautista don Ruperto Santa Cruz y el acreditado profesor de guitarra don Juan Valderrama”⁶⁵, función de la que, sin embargo, no se verificó crítica.

Por su parte, en el Teatro de la Victoria se presentaron, durante noviembre de 1873, dos artistas internacionales de renombre: la violinista italiana Palmira Francesconi, que había sido contratada como primer violín por el Teatro Municipal de Santiago⁶⁶, y el

⁶⁰ “Crónica”, *El Mercurio de Valparaíso*, XLVI/13884 (23 de agosto, 1873), p. 2.

⁶¹ “Crónica. Concierto inaugural”, *El Mercurio de Valparaíso*, XLVI/13885 (25 de agosto, 1873), p. 3. Otra crónica de la función se encuentra en “Concierto inaugural”, *El Mercurio de Valparaíso*, XLVI/13886 (26 de agosto, 1873), p. 3. Respecto de este “digno compañero” de dúos que se menciona en la nota, es probable que se tratara del periodista y escritor Pedro Antonio Pérez (1850-1907), conocido bajo el seudónimo de Kéfas, quien fuera el primer crítico musical del país durante las últimas décadas del siglo. Pérez vivió y trabajó en el puerto durante su juventud como cronista en *La Patria* (Figueroa 1897: 453) y, además, fue amigo de Santa Cruz, quien así lo manifestaba en su *Álbum Musical Patriótico* (I/2, 27 de noviembre, 1880, p. 10). Para datos biográficos de Pedro Antonio Pérez, véase Figueroa (1897: 453) y Pereira Salas (1957: 151).

⁶² “Teatro de la Victoria. Gran Concierto Instrumental y Vocal”, *El Mercurio de Valparaíso*, XLVII/13946 (7 de noviembre, 1873), p. 3.

⁶³ “Crónica”, *El Mercurio de Valparaíso*, XLVII/13948 (10 de noviembre, 1873), p. 2.

⁶⁴ Probablemente Mercedes Freire de Pérez, madre del compositor chileno Osmán Pérez Freire (1880-1930).

⁶⁵ “Concierto en Quillota”, *El Mercurio de Valparaíso*, XLVII/13959 (22 de noviembre, 1873), p. 2.

⁶⁶ *El Salón*, I/5 (7 de julio, 1873), p. 47; “Revista Musical”, *La Bellas Artes*, II/5 (14 de agosto, 1873), p. 40.

chelista alemán Adolf Hartdegen (1840-1940)⁶⁷, colaborando Santa Cruz con ambos⁶⁸. En el concierto con el segundo, interpretó un *Solo de flauta* de *La Traviata* y *Pajaritos del Bosque*⁶⁹, *trío para flauta, violín y cello* de Franz Doppler (1821-1883), junto con el violinista Ricardo Neubauer y a Hartdegen⁷⁰, siendo destacable esta última pieza, pues se trataría del primer registro documentado en el país de la ejecución de una obra de ese importante flautista y compositor húngaro.

Un acontecimiento de relevancia ocurrió el 20 de febrero del año siguiente. El tercer “concierto ordinario” del Club Musical de Valparaíso contó, a invitación del Club, con la asistencia del Presidente de la República, Federico Errázuriz Zañartu (1825-1877)⁷¹, hecho que habla de la buena reputación de la orquesta. En la ocasión se incluyeron únicamente obras nuevas, a excepción de la obertura de *Norma*, entre las que estuvieron la obertura *Dichter un Bauer*, de Franz von Suppé, el *Himno Nacional de Austria*, para cuarteto de cuerdas, de Haydn, y la *Marcha Triunfal*, para dos pianos, de Vicente Inzunza. En lo que se refiere a las flautas, se presentó una *Fantasia de Linda*, para dos flautas y piano, la que fue interpretada por Santa Cruz y Pérez⁷². Este fue el último concierto producido y realizado en exclusiva por el Club Musical, pues sus siguientes presentaciones se darán en el marco de colaboración con el Orfeón Francés en julio de ese año, como se verá más adelante, aunque continuó realizando ensayos hasta, al menos, agosto de 1874⁷³.

En cuanto a Santa Cruz, sus actividades en la orquesta del Teatro de la Victoria continuaron en marzo de 1874, mes en que arribó nuevamente a Valparaíso la compañía de zarzuela, esta vez dirigida por el tenor Mariano Mateos, procedente de Antofagasta (Abascal Brunet 1951: 48). Como primera flauta de la orquesta, Santa Cruz también cosechó reconocimientos, así como lo hiciera años antes en la del Teatro de la República y en el Teatro Municipal en Santiago. A este respecto, Abascal Brunet indica que en la temporada ofrecida este año por la compañía de zarzuela “[V]arias veces se le tributaron aplausos al primer flauta, Ruperto Santa Cruz, en especial por sus solos en *Luz y sombra* y del aria de la Segura [Isidora] en el 3.er acto de *El Diablo en el poder*” (Abascal Brunet 1951: 49). En efecto, *La Patria* comentó que el solo de flauta de *Luz y Sombra*, “valió muchos aplausos al señor Santa Cruz, que nos dio una nueva prueba de su maestría para tocar este instrumento”⁷⁴; y respecto de *El Diablo en el Poder*, se apunta que, a pesar de que el nivel general de la representación no había sido óptimo, “el público tuvo que aplaudir muchas veces a la señora Segura que cantó perfectamente, sobre todo el aria, acompañada de flauta, en el acto final”⁷⁵. La compañía extendió su temporada en Valparaíso hasta el 7 de julio, fecha en la que se dirigió a Santiago para continuar sus presentaciones en el Teatro Variedades de la capital

⁶⁷ “Teatro de la Victoria. Gran Concierto Instrumental y Vocal”, *El Mercurio de Valparaíso*, XLVII/13961 (25 de noviembre, 1873), p. 3.

⁶⁸ Anuncio del concierto con Palmira Francesconi en “Teatro de la Victoria. Gran Funcion Extraordinaria”, *El Mercurio de Valparaíso*, XLVII/13940 (31 de octubre, 1873), p. 3, c. 2.

⁶⁹ Con toda seguridad *L'Oiseau des bois*, op. 21, de Franz Doppler, originalmente escrita para flauta y cuatro cornos. Esta versión para flauta, violín y cello sería, por tanto, una transcripción, posiblemente de Hardegen o bien del propio Santa Cruz.

⁷⁰ “Crónica. Teatro”. *El Mercurio de Valparaíso*, XLVII/13964 (28 de noviembre, 1873), p. 2.

⁷¹ “Concierto del Club Musical”, *El Mercurio de Valparaíso*, XLVII/14035 (20 de febrero, 1874), p. 2.

⁷² “Concierto del Club Musical”, *El Mercurio de Valparaíso*, XLVII/14035 (20 de febrero, 1874), p. 2.

⁷³ *El Mercurio de Valparaíso*, XLVII/14182 (14 de agosto, 1874), p. 3.

⁷⁴ “Revista teatral”, *La Patria*, XI/3302 (13 de mayo, 1874), p. 2.

⁷⁵ “Revista teatral”, *La Patria*, XI/3316 (29 de mayo, 1874), p. 2.

(Abascal Brunet 1951: 60). Su última función en Valparaíso la realizó ese mismo día y en ella participó Santa Cruz con una fantasía de *I due Foscari*⁷⁶.

El Club Musical de Valparaíso realizó una última actuación con la colaboración de la cantante Margatita Nau y el Orfeón Francés el 23 de julio en el Teatro de la Victoria. Estuvo dedicada al intendente de Valparaíso, Francisco Echaurren, e incluyó la *Fantasia Il Trovatore*, para dos flautas y piano y “*Les Fauyett*, polka brillante, obligada a dos flautines” de “Bousquet”, ambas obras ejecutadas por Santa Cruz y Pérez junto con la orquesta del Club⁷⁷.

Luego de la disolución del Club, Santa Cruz permaneció en Valparaíso en la orquesta del Teatro, consignéndose aún otra actuación suya el 12 de marzo de 1875 en ese escenario, como colaboración en un concierto dedicado a la violinista, pianista y compositora chilena Josefina Filomeno⁷⁸.

RETORNO A SANTIAGO DE CHILE Y CONCIERTOS CON JOSEPH WHITE 1875-1878

A mediados de 1875 Santa Cruz, junto con su familia, retornó a Santiago para incorporarse nuevamente como primera flauta a la orquesta del Teatro Municipal, la que en esos momentos estaba a cargo del músico español Antonio Celestino (véase Ramírez 2021: 187-194). En la capital, el trabajo en el Teatro y la enseñanza del piano continuaron siendo sus actividades básicas aunque, en especial esta última, al parecer llegó a ser aún más gravitante en lo económico. En 1877 publicó, como antes se dijo, sus *Ejercicios Preparatorios para el Estudio del Piano, Adaptables para niños de hasta Cuatro Años*, libro dedicado a su hija, por entonces ya de seis años⁷⁹, y que seguramente perseguía, además de su misión pedagógica, propósitos de visualización comercial y socialización, en especial hacia su “clientela”.

En 1878 se suceden tres de las que, probablemente, sean las últimas actuaciones de importancia ofrecidas por Santa Cruz y cuyas crónicas grafican de alguna manera su madurez y experiencia. Estas estuvieron marcadas por un acontecimiento relevante, la presencia en el país de Joseph (José) White Laffita (1836-1918), violinista cubano de fama internacional que se presentó en Santiago durante este año y que produjo una gran impresión en el público⁸⁰. Santa Cruz y White colaboraron mutuamente en los tres conciertos que a continuación se detallarán, además de presentarse entre ellos un interesante vínculo de afecto recíproco.

El primero fue para el estreno de Joseph White en Santiago, un “Gran Concierto” que se efectuó el 13 de abril en el Teatro Variedades y en el que, además de Santa Cruz, participaron los pianistas Eustaquio Guzmán y José Ducci, la arpista Julia Airaghi Lilienthal y la orquesta de la Academia Musical de Santiago⁸¹. El extenso programa enteramente instrumental, en el que el cubano interpretó cuatro piezas solistas, incluyó el *Trío para flauta, violín y piano* sobre temas de *Ernani*, de Raffaele Galli (1824-1889), el que fue ejecutado por Santa Cruz, White y Guzmán.

Dos meses y medio después, el 30 de junio, Santa Cruz organizó uno en su beneficio en el Teatro Municipal, el que estaría destinado a proveer fondos para la publicación de un

⁷⁶ “Teatro de la Victoria. Compañía de Zarzuela”, *La Patria*, XI/3349 (7 de julio, 1874), p. 3.

⁷⁷ “Teatro de la Victoria. Funcion Extraordinaria”. *El Mercurio de Valparaíso*, XLVII/14162 (22 de julio, 1874), p. 3; “Concierto”, *La Patria*, XI/3364 (24 de julio, 1874), p. 2.

⁷⁸ “Filarmónica”, *El Mercurio de Valparaíso*, XLVIII/14359 (13 de marzo, 1875), p. 2.

⁷⁹ Para detalles de esta obra véase Ramírez (2021: 223-224).

⁸⁰ Acerca de las actuaciones de Joseph White Laffita en el país, véase el completo estudio de Merino (1990).

⁸¹ “Teatro de Variedades. Gran Concierto dado por el violinista Jose White”, *Las Novedades*, II/156 (12 de abril, 1878), p. 3.

segundo libro de ejercicios para piano. White colaboró con el beneficio de Santa Cruz, el que recibió, de hecho, el título de “Gran Concierto White”⁸². La prensa celebró la iniciativa del “popular” flautista para la realización del espectáculo destacando la presencia del violinista:

Mui concurrido parece que será el concierto que el popular profesor chileno don Ruperto Santa-Cruz dará en domingo en el Teatro Municipal, pues ya se encuentra colocado un gran número de Palcos.

Francoamente nos alegramos de que la función del domingo se presente bajo tan buenos auspicios, pues Santa Cruz es un profesor distinguido que profesa amor a su arte i ha dedicado a él sus constantes desvelos.

Por su parte el profesor White que, desde su llegada a ésta ha sabido estimar las dotes artísticas del señor Santa-Cruz, ha tomado mucho empeño por la función de que tratamos i destinando lo mas escogido de su repertorio al acto musical del domingo⁸³.

La función contó con la asistencia de la alumna de piano de Santa Cruz Elvira Arredondo, de Eustaquio Guzmán, de la cantante Bellini de Mariotte y del violoncelista Lupercio Olea. Se interpretó un número importante de piezas instrumentales, al igual que en la anterior, presentándose White con tres fantasías, acompañado de Guzmán. Santa Cruz fue el encargado de abrir el concierto con la *Fantasia para flauta sobre La Traviata*, de Galli, acompañado por su alumna Arredondo. También interpretó *Barcarola para canto con acompañamiento de flauta y piano*, de C. Fortini; el *Dúo sobre motivos de Norma* de D. Louseglio (Donato Loveglio, 1841-1907), para flauta y violonchelo con acompañamiento de piano, junto a Olea y Guzmán; y el *Trio para flauta, violín y piano*, de Galli, probablemente el mismo que el anterior, con White y Guzmán⁸⁴. El concierto fue muy aplaudido, a pesar de no haber cumplido con sus expectativas económicas. Sin embargo, la crítica lo celebró, en especial por la actuación del flautista:

[...] Por otra parte si el éxito monetario del concierto ha sido malo, no ha sucedido lo mismo con la parte moral, pues Santa-Cruz ha probado ser el mismo profesor de flauta que en otro tiempo conocimos i ademas un notable profesor de piano [...]⁸⁵.

El 25 de agosto se verificó la última presentación a la que nos referiremos, que contó nuevamente con la participación de White. Fue en beneficio de Lucila Anjelina Salomé y estuvo dedicada al Círculo de Comerciantes de Santiago. Entre los colaboradores que secundaron a Santa Cruz también se contaron al flautista y director de bandas, alumno de Francisco Oliva en el Conservatorio Nacional, Raimundo Martínez (véase Ramírez 2021: 49), Elvira Arredondo, la niña pianista Zoila Rosa Meneses, también alumna de Santa Cruz, la cantante Rosa Amelia Ramírez, el cellista Lupercio Olea, Eustaquio Guzmán y un violinista de apellido Durán, que actuó junto con White⁸⁶. El concierto tuvo un éxito extraordinario y el virtuoso cubano cosechó apologeticas críticas, sobre todo por sus interpretaciones de la *Fantasia sobre Marta*, de su autoría y, aún más, por su *Zamacueca*, obra que causó gran entusiasmo y que sería representada posteriormente en otros países latinoamericanos (véase

⁸² “Teatro municipal. Gran Concierto White. A beneficio del profesor de piano y flauta Ruperto Santa Cruz H”. *Las Novedades*, II/221 (29 de junio, 1878), p. 3.

⁸³ *Las Novedades*, II/220 (28 de junio, 1878), p. 2.

⁸⁴ “Teatro Municipal. Gran Concierto White. A beneficio del profesor de piano y flauta Ruperto Santa Cruz H”. *Las Novedades*, II/221 (29 de junio, 1878), p. 3.

⁸⁵ *Las Novedades*, II/223 (2 de julio de 1878), p. 3. Otra crítica a este concierto en *El Independiente*, XV/4397 (2 de julio, 1878), p. 2.

⁸⁶ “Gran Concierto Vocal e instrumental”, *Las Novedades*, II/269 (24 de agosto, 1878), p. 4.

Merino 1990). Las actuaciones de Santa Cruz, en tanto, también fueron vivamente destacadas. Interpretó *Fantasia sobre La Traviata*, de Giulio Briccialdi (1818-1881), acompañado en piano por su alumna Arredondo, y el *Trío sobre la Sonnambula*, de Raffaele Galli, junto con la misma pianista y a White. *El Independiente* escribió acerca de su actuación:

La flauta del señor Santa-Cruz es irreprochable; ¡qué maestría de ejecución i qué tesoro de sentimiento en esa fantasía de *Traviata*! El señor Santa Cruz tiene no solamente alma i talento para tocar, esa cualidad preciosa del artista. Por esto el señor Santa Cruz es justamente un excelente maestro i un excelente artista. Su mejor diploma de profesor está en sus alumnos tan aventajados [...]; su diploma de artista está en la ternura inspirada de su flauta⁸⁷.

A lo largo de los más de veinte años en que la carrera de Santa Cruz fue señalada por la prensa del país, la favorable recepción social que desde sus comienzos produjeron sus actuaciones no descendió, sino al contrario, fue en aumento, siempre relevando su calidad interpretativa. Buena muestra de ello es esta última cita. A partir del año siguiente, no obstante, la Guerra del Pacífico (1879-1883) habría de tener importantes repercusiones en todos los ámbitos de la vida del país y en tal contexto no es sorprendente que la actividad concertista del músico se haya visto afectada. Desde 1880, en efecto, Santa Cruz, en colaboración con Lucila Anguita, comenzó la edición y publicación del ya mencionado periódico *Álbum Musical Patriótico* (1880-1891), el cual, además de sus escritos y editoriales, incluía piezas para piano, canto, violín y flauta, siendo la única publicación musical que se mantuvo durante los años que duró la guerra. De modo tal que, a sus cuarenta años, Ruperto Santa Cruz, a pesar de haber “probado ser el mismo profesor de flauta que en otro tiempo conocimos”, “con toda su vocación y sus dotes artísticas”, cambiaba una vez más de rumbo, aunque, en esta oportunidad, radicalmente.

CONCLUSIONES

Si Santa Cruz pretendió, por medio de la itinerancia concertista, ocupar un lugar destacado para él y su instrumento en su tiempo y territorio, del modo en que lo he planteado en la introducción, lo consiguió plenamente. Pero lo consiguió de forma un tanto imprevista, pues la despedida de su país había sido concebida como el inicio triunfal de un sueño, el europeo, y terminó siendo, ya fuera por razones económicas, sentimentales y probablemente también psicológicas, una coyuntura fundamental en su vida personal y artística en Chile. Pero no lo fue solo para él. Mirado en perspectiva, y esto es lo interesante, su trayectoria constituye un capítulo digno de destacarse en el acontecer musical del país, al representar una actualización sustancial de las expresividades musicales durante esa centuria, en este caso, la interpretación concertista de la flauta, lo que estuvo acompañado de una alta capacidad organizadora y vocación pedagógica, como se ha visto. Por otra parte, su unión matrimonial y artística con Lucila Anguita habla de una dedicación a la música como un proyecto de vida, al que se sumó Lucila, y que fue concebido en un país que, aun cuando carecía de una institucionalidad musical al modo en que la conocimos en el siglo XX, ofrecía ciertos espacios para su progreso. Espacios que fueron ocupados y muchas veces abiertos por Santa Cruz, por lo que, también desde esta perspectiva, tal experiencia de algún modo puede ser vista como pionera, al aprovechar todos los recursos disponibles en su época para el desarrollo musical, a pesar de la constante escasez de recursos a los que se enfrentó.

⁸⁷ “El concierto”, *El Independiente*, XV/4445 (27 de agosto, 1878), p. 2.

Por último, parece claro que, desde el punto de vista económico, el ejercicio del piano fue básico para sus proyectos. Costaría imaginar su carrera en la flauta sin esta dimensión pedagógica, ya que, junto con significar un soporte financiero decisivo para llevarla adelante, posibilitó siempre la generación de una base de sociabilidad más amplia para sus propósitos. En suma, el flautista Ruperto Santa Cruz encarnó con éxito, desde su propia determinación, protagonismo y autonomía, unas capacidades artísticas, comunicadoras y organizadoras importantes en el Chile del siglo XIX, aportando con ellas a su actualización cultural y a su modernidad, marcando así un hito ineludible en su historia musical.

BIBLIOGRAFÍA

ABASCAL BRUNET, MANUEL

1941 *Apuntes para la historia del teatro en Chile: La Zarzuela Grande. Tomo I.* Santiago: Imprenta Universitaria.

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

FIGUEROA, PEDRO PABLO

1888 “Santa Cruz y Henríquez (Ruperto)”. *Diccionario Biográfico General de Chile (1550-1887)*. 2ª ed. Santiago: Imprenta “Victoria” de H Izquierdo y Ca., p. 488.

1897 “Pérez (Pedro Antonio)”, *Diccionario Biográfico de Chile*. 4ª ed. Tomo II. Santiago de Chile: Imprenta, Litografía y Encuadernación Barcelona, p. 453.

1901 “Santa Cruz y Henríquez, (Ruperto)”. *Diccionario Biográfico de Chile*. 4ª ed. Tomo III. Santiago de Chile: Imprenta, Litografía y Encuadernación Barcelona, p. 223.

GAZMURI, CRISTIÁN

1999 *El “48” chileno. Igualitarios, reformistas, radicales, masones y bomberos.* Santiago de Chile: Editorial Universitaria. S. A.

GUARDA, GABRIEL Y JOSÉ MANUEL IZQUIERDO

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

GUERRA, CRISTIÁN

2003 “Santa Cruz Henríquez, Ruperto”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. IX. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, p. 721.

HERNÁNDEZ, ROBERTO

1928 *Los primeros Teatros de Valparaíso y el desarrollo general de nuestros espectáculos públicos.* Valparaíso: Imprenta San Rafael.

IZQUIERDO, JOSÉ MANUEL

2008 *Cuando el río suena. Una historia de la música en Valdivia 1840-1970.* Valdivia: Corporación Cultural Municipalidad de Valdivia. Conarte.

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

LAVÍN, CARLOS

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

MERINO, LUIS

1990 “Repercusiones nacionales e internacionales de la visita a Chile de José White”, *Revista Musical Chilena*, XLIV/173 (enero-junio), pp. 65-113.

- 1993 “Tradición y modernidad en la creación musical. La experiencia de Federico Guzmán en el Chile Independiente”. Primera parte. *Revista Musical Chilena*, XLVII/179 (enero-junio), pp. 5-68.
- 2013 “Presencia pública de la creación musical en los inicios del Chile moderno, 1830-1855”, *Prácticas sociales de la música en Chile, 1810-1855. El advenimiento de la modernidad en la cultura del país*. Merino, Luis y Rodrigo Torres, Cristián Guerra y Guillermo Marchant. Santiago de Chile: RiL editores, pp. 65-91.
- MERINO, LUIS Y RODRIGO TORRES, CRISTIÁN GUERRA Y GUILLERMO MARCHANT
2013 *Prácticas sociales de la música en Chile, 1810-1855. El advenimiento de la modernidad en la cultura del país*. Santiago de Chile: RiL editores.
- MILANCA GUZMÁN, MARIO
2000 “La música en el periódico chileno ‘El Ferrocarril’ (1855-1865)”, *Revista Musical Chilena*, LIV/193 (enero-junio), pp. 17-44.
- PEREIRA SALAS, EUGENIO
1941 *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago de Chile: Publicaciones de la Universidad de Chile.
- 1957 *Historia de la música en Chile (1850-1900)*. Santiago de Chile: Publicaciones de la Universidad de Chile.
- 1978 “Santa Cruz, Enrique Ruperto (1840-1906)”. *Biobibliografía Musical de Chile: Desde los Orígenes a 1886*. Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile, pp. 112-113.
- POWELL, ARDAL
2001 *The Flute*. New Haven y Londres: Yale University Press
- RAMÍREZ, PABLO
2018 “El flautista italiano Achille Malavasi y los comienzos de la interpretación de la flauta Boehm de metal en Iberoamérica, 1848-1862”, *Tordesillas. Revista de Investigación Multidisciplinar, TRIM*. Monográfico IV Jornada de Estudios Latinoamericanos. Colectivo Latinoamericano de Estudiantes e Investigadores de Valladolid. 15, pp. 55-71. <https://revistas.uva.es/index.php/trim/issue/view/246/N%C3%BAmero%2015%20completo> [acceso: 14 de noviembre de 2023].
- 2021 “Ruperto Santa Cruz y los comienzos de la interpretación de la flauta moderna en Chile: Recepción, instrumento, repertorio y publicaciones”. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona. <https://www.tdx.cat/handle/10803/672034> [acceso: 27 de marzo de 2023].
- 2022 “‘El primer flautista que tenemos en Chile’: Ruperto Santa Cruz y los inicios de la interpretación de la flauta moderna en el país, 1856-1866”. *Revista Musical Chilena*, LXXVI/238 (julio-diciembre), pp. 46-67. DOI: 10.4067/S0716-27902022000200046
- RIBERA, SALVADOR Y LUIS ALBERTO ÁGUILA
1895 *La Ópera*. Santiago de Chile: Imprenta y Encuadernación Roma.
- SALMI, HANNU
2016 “Viral virtuosity and the Itineraries of Celebrity Culture”, *Travelling Notions of Culture in Early Nineteenth-Century Europe*. Salmi, Hannu, Asko Nivala y Jukka Sarvala (editores). Nueva York y Londres: Routledge (Edición eBook).
- SANTA CRUZ, RUPERTO
1877 *Ejercicios preparatorios para el estudio del piano: Adaptables hasta para niños de Cuatro Años*. Santiago de Chile: Imprenta i Litografía Bravo.
- 1880-1891 (Editor) *Álbum Musical Patriótico*. Santiago: El Editor.
- TARUSKIN, RICHARD
2009 *The Oxford History of Western Music, vol 3: Music in the Nineteenth Century*. Oxford University Press.

Documentos

- 1876 INE (Chile). *Quinto Censo Jeneral de la Población de Chile: levantado el 19 de abril de 1875*. Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-82601.html> [acceso: 14 de noviembre de 2023].

Fuentes hemerográficas

El Artesano 1867.

El Ferrocarril 1861 y 1864.

El Independiente 1864, 1866 y 1878.

El Mercurio de Valparaíso 1872-1875.

El Meteoro 1867-1870 y 1872.

El Salón 1873.

El Semanario 1867.

La Democracia 1872.

La Igualdad 1872.

La Patria 1874.

La Revista del Sur 1872.

La Tarántula 1867.

Las Bellas Artes 1873.

Las Novedades 1878.

Archivos

Archivo Histórico del Arzobispado de Santiago (AHAS), Chile.

Archivo Parroquia de Nacimiento de Nuestro Divino Salvador (APNNDS), Biobío, Chile.

DOCUMENTOS

Jerusalem, los otros y nosotros. Las investigaciones del IMLA y una cuestión historiográfica

Jerusalem, the others and us. IMLA investigations and a historiographical question

por

Aníbal Enrique Cetrangolo

Universidad Nacional de San Martín, Argentina

acetrangolo@gmail.com

Ignacio Jerusalem, nacido en Lecce en 1707 y fallecido en México en 1769, es un caso emblemático de las migraciones musicales. Su biografía resulta ideal para desarrollar estudios transnacionales de la cultura: su padre había nacido en Nápoles, su abuelo en Linz y él mismo se trasladó al Nuevo Mundo. Es precisamente la centralidad del itinerario por sobre el localismo lo que motiva las reflexiones de este texto. La figura de Jerusalem, junto con la de otros italianos que se trasladaron a América como Rocco Cerutti (ca. 1683-1760) o Bartolomeo Massa (1719-ca. 1799), y la de otros cuyas músicas se conservan en archivos latinoamericanos –como Giacomo Facco (1676-1753)– han sido tema de especial interés para el Istituto per lo Studio della Musica Latino Americana (IMLA) desde 1980. En efecto, el IMLA fue fundado para estudiar esas migraciones musicales en tiempos del *Ancien Regime*. El texto describe y analiza la documentación conservada en Italia acerca de Jerusalem y su familia. Se concluye con la sugerencia de algunas líneas de trabajo para la investigación futura en torno a Jerusalem. En este texto, el estudio de este músico y sus colegas ofrece la ocasión de esbozar la evolución de la musicología americanista en Europa durante los últimos cuarenta años y también la de reflexionar acerca de las perspectivas futuras de estos estudios. Se subraya la necesidad de reforzar la colaboración científica internacional superando tendencias localistas, para evitar que la ciencia musicológica responda a concepciones nacionalistas típicas del siglo XIX.

Palabras clave: Jerusalem, Transnacional, Migraciones musicales, Siglo XVIII, Música colonial.

Ignacio Jerusalem, born in Lecce in 1707 and died in Mexico in 1769, is an emblematic case of musical migrations. His biography is ideal for developing transnational studies of culture: his father was born in Naples, his grandfather in Linz and he himself moved to the New World. It is precisely the centrality of the itinerary over localism that motivates the reflections in this text. The figure of Jerusalem, along with that of other Italians who moved to America such as Rocco Cerutti (ca. 1683-1760) or Bartolomeo Massa (1719-ca. 1799), and that of others whose music is preserved in Latin American Archives - such as Giacomo Facco (1676-1753) - have been a subject of special interest for the Istituto per lo Studio della Musica Latinoamericana (IMLA) since 1980. Indeed, the IMLA was founded to study these musical migrations in times of the Ancien Regime. The text describes and analyzes the documentation about Jerusalem and his family preserved in Italy. It concludes with the suggestion of some lines of work for future research around Jerusalem. In this text, the study of this musician and his colleagues offers the opportunity to outline the evolution of Americanist musicology in Europe during the last forty years and also to reflect on the future perspectives of these studies. The need to strengthen international scientific collaboration is highlighted, overcoming localist tendencies, to prevent musicological science from responding to nationalist conceptions typical of the 19th century.

Keywords: Jerusalem, Transnational, Musical migrations, 18th Century Colonial Music.

UNA PREMISA

Ignazio Jerusalem, como también Giacomo Facco, Rocco Cerutti y Bartolomeo Massa, fueron temas de interés central del Istituto per lo Studio della Musica Latino Americana (IMLA) desde sus orígenes. Tal especial dedicación hacia los músicos italianos fue lógica consecuencia de que la fundación del IMLA se deba a que la Universidad Ca' Foscari de Venecia compartió nuestras curiosidades, y también al hecho de que el Istituto fijó su sede en Padua.

Este texto muestra los primeros intereses de la musicología por aquellos autores y concluye con alguna reflexión acerca de las características tan especiales de nuestras investigaciones, que sufrieron destinos no dispares a los de los músicos que las motivaron. Es decir, estos estudios, por revestir un carácter marcadamente transnacional –se referían a personajes marcados por la migración–, tuvieron que hacer frente a localismos pertinaces.

JERUSALEM

De Jerusalem di noticia a sus coterráneos en un congreso organizado en Lecce en 1985, poco después de la fundación del IMLA. Las actas del encuentro fueron publicadas (Bozzi y Cosi 1988). En aquella circunstancia comuniqué que Giuseppe Saccomano, músico y empresario nacido en Bari, construyó el primer teatro con actividad lírica en Buenos Aires y que un cierto Ignazio Jerusalem, de Lecce, tuvo a su cargo la más importante responsabilidad musical de la América colonial: la dirección de la capilla musical de la Catedral de México. En tiempos del encuentro, inicié mis pesquisas en los archivos eclesiásticos de Lecce. En uno de esos fondos, concretamente en el Archivo de la Curia del Arzobispado, fue posible consultar el acta de bautismo fechada el 3 de junio de 1707 de Ignazio, Domenico, Oronzo, Giuseppe, Pasquale, Jerusalem¹. Del acta resulta que sus padres fueron Matteo², hijo de Francesco Jerusalem, y Anna Curzio (o Stella), hija de Vincenzo. Hasta aquel entonces, los datos conocidos de Jerusalem provenían, casi exclusivamente, de los textos de Robert Stevenson (1952), Jesús Estrada (1973) y Alice Ray Cataline (1980).

Al retomar la tarea en 1999, el IMLA pudo contar con la invalorable colaboración de Luca Congedo, residente en Lecce. Congedo, bajo mi dirección, realizó estudios acerca de la familia Jerusalem y el patronazgo musical de la zona. Si bien su tesis referente al tema (Congedo 2006), presentada en la Universidad de Lecce, está a disposición del público, ella no fue consultada por otros colegas. Aprovechando el prestigio de esta sede, intento alguna exploración nueva además de mostrar los resultados de aquella antigua tarea. Asimismo, fiel a los propósitos del IMLA, hemos mostrado en conciertos la música de Jerusalem y grabado en 2002 un CD dedicado a su música y a la de otros compositores de Puglia, conservada en archivos iberoamericanos.

LA RED FAMILIAR

El examen de los datos de archivo permite entender que Matteo se había casado dos veces: con Giustina Stefanelli primero y con Anna Curzio Stella después. De ambas uniones hemos registrado trece hijos: una niña, Nicoletta, Caterina, nacida durante el primer matrimonio, mientras que los otros vástagos fueron fruto del enlace sucesivo. Este esquema (ver Tabla 1) resulta del examen de los documentos conservados en la Curia y en la iglesia de San Matteo, tal como los recogimos entonces:

¹ «Ignatius, Dominicus, Orontius, Joseph Pascali, filius Matthei filii q.m. Francisci Hierusalem de Neapoli, et Annae filiae q.m. Vincentii Curzio de Neapoli lycij Degentium Coniugum Parrochiae Cathedralis Natus die tertio mensis Junij 1707 hora vero vicesimas. Baptizatus fuit die quarto eiusdem à R.D. Domenico Raiola de Puteulis Lycij degente de licentia p. Suscipiens fuit Michael filius q.m. Joannis Baptistae Fuscarini Barenis Lycij degens.», in Archivio della Curia Arcivescovile di Lecce, Acal, "Liber Baptizatorum", Vol. 24, Año 1707, f. 31v.

² En el documento correspondiente al bautismo de su primera hija, Matteo es mencionado con un segundo nombre: Matteo Martino Jerusalem.

TABLA 1. REGISTROS DE BAUTIZOS.

Nombre	Madre	Año, mes , día y evento	Documento
Caterina, Nicoletta ³	Giustina Stefanelli, de Lecce	1693 05 29. (nacimiento)	Lecce Acal, "Liber Baptizatorum", Vol. 20, Año 1693, f. 23
Franciscus, Orontius, Petrus, Nicolaus	Anna Curzio Stella, de Nápoles	1694 10 19 (nacimiento); 1698 02 08 (muerte)	Lecce Acal, "Liber Baptizatorum", Vol. 20, Año 1693, f. 23; Lecce, SM, "Liber Mortuorum", p. 135, Año 1698, n° 60)
Teresia, Catarina, Josepha,	Anna Curzio Stella, de Nápoles	1696 01 12 (nacimiento). 1726 11 30 (matrimonio con Domenico d'Aprile)	Lecce Acal, "Liber Baptizatorum", Vol. 21, Año 1696, f. 4r; Lecce Acal, "Indice dei Matrimoni 1666-1823", 1, Año 1726, f. 59
Caesar, Xaverius, Joseph	Anna Curzio Stella, de Nápoles	1697 10 09 (nacimiento). Dirigido inicialmente al sacerdociado. Se casó fuera de Lecce, tal vez en agosto de 1717	Lecce Acal, "Liber Baptizatorum", Vol. 21, Año 1697, f. 43v; Lecce Acal, Processetto di sacra ordinazione, n° 657; Libero Stato, Fasc. 41, N° 937
Maria, Anna, Clara, Paschale	Anna Curzio Stella, de Nápoles	1699 02 21 (nacimiento)	Lecce Acal, "Liber Baptizatorum", Vol. 22, Año 1699, f. 15)
Matthias, Martinus, Pascalis,	Anna Curzio Stella, de Nápoles	1700 11 13 (nacimiento)	Lecce Acal, "Liber Baptizatorum", Vol. 22, Año 1700, c. 59v.
Rosina, Maria, Sancta	Anna Curzio Stella, de Nápoles	1702 10 30 (nacimiento)	Lecce Acal, "Liber Baptizatorum", Vol. 22, Año 1702, f. 54r
Vincentius, Franciscus, Orontius, Pasqualis	Anna Curzio Stella, de Nápoles	1704 10 03 (nacimiento)	Lecce Acal, "Liber Baptizatorum", Vol. 23, Año 1704, f. 45r
Ignatius, Dominicus, Orontius, Joseph Pascali	Anna Curzio Stella, de Nápoles	1707 06 03 (nacimiento)	Lecce Acal, "Liber Baptizatorum", Vol. 24, Año 1707, f. 31v
Irene, Cecilia, Magdalena, Antonia	Anna Curzio Stella, de Nápoles	1709 08 23 (nacimiento)	Lecce Acal, "Liber Baptizatorum", Vol. 24, Año 1709, f. 30

³ En Italia, las personas podían registrar sus nombres compuestos con o sin comas entre ellos. La consecuencia práctica de esta situación era la siguiente: en el caso de haberse registrado con separación de comas, el individuo tenía la opción de utilizar en los actos formales solamente el primero de esos nombres. Esta distinción fue abolida en 2000 (Decreto del Presidente della Repubblica N° 396, 3 de noviembre de 2000).

Nombre	Madre	Año, mes , día y evento	Documento
Franciscus, Maria, Antonius	Anna Curzio Stella, de Nápoles	1710 12 08 (nacimiento)	Lecce Acal, "Liber Baptizatorum", Vol. 24, Año 1710 f. 64r
Antonia, Margarita, Francisca, Orontia,	Anna Curzio Stella, de Nápoles	1713 10 06 (nacimiento); 1747 07 15 (matrimonio con el maestro di cappella Dominico Romaniello)	Lecce Acal, "Liber Baptizatorum", Vol. 25, Año 1713, f. 63; Lecce SM, "Matrimoni 1726-1789", p. 86r
Nicoletta, Ignatia, Orontia ⁴	Anna Curzio Stella, de Nápoles	1716 02 14 (nacimiento)	Lecce Acal, "Liber Baptizatorum", Vol. 25, Año 1716, f. 6

Elaboración propia.

El primer matrimonio de Matteo fue breve. Su primera hija, Caterina, Nicoletta, nació del enlace con Giustina Stefanelli en mayo de 1693, mientras que el primer hijo habido con Anna Curzio nació en octubre del año siguiente, lo que podría explicarse con la muerte de Giustina durante el parto⁵. En la imposición del nombre de su segundo hijo, Francesco Oronzo, Matteo respetó las costumbres generalizadas en muchos sitios, pero fortísimas, aún hoy, en el sur de Italia: bautizó a su primer hijo varón con el nombre de su padre. En cuanto al segundo nombre del niño, poco común fuera de Lecce, es el del santo patrón de la ciudad.

Es notable que el padrino de la única hija de Giustina Stefanelli fuera Vincenzo Stella, y que sucesivamente Matteo desposara a una persona de ese apellido.

LOS ENRÍQUEZ

La relación de mecenazgo que vinculaba a los artistas con personajes de poder es, en este período, factor decisivo para explicar movimientos de personas y objetos. En función de esta convicción, que tan eficaz nos ha resultado en el estudio de Facco (Cetrangolo 1992), hemos verificado la intensa relación existente entre Matteo Jerusalem y el ambiente de prestigio en Tierra de Otranto. De los datos conservados en los archivos eclesiásticos encontramos informaciones preciosas a propósito de los padrinos de bautismo de estos infantes. Estos datos muestran las relaciones de los Jerusalem con personajes de rango, asunto central en el estudio de Congedo, especialmente concentrado en el mecenazgo musical en Tierra de Otranto. Algunos de estos vínculos son de particular interés. Los padrinos de los hijos de Matteo conformaban un grupo compuesto por los principales exponentes de la aristocracia del Salento, como el Príncipe de Squinzano, Gabriele Agostino Enríquez, quien por medio de la procura confiada al músico Vincenzo Stella fue padrino de la primera hija de Matteo, Caterina. Los sucesivos padrinos fueron Domenico Bernardini para Francesco, Saverio Tafuro para Teresa, Cesare Belli e Ramondina Lubelli para Cesar, Giovanni Giacomo Personè para Irene, Andrea Saraceno para María, Andrea Mancarella para Rosina y el barón Ignazio Viva para Nicoletta⁶. Se debe considerar que los

⁴ Los actos que se refieren a esta persona provocan alguna reflexión. Ella fue hija de una pareja formada por Matteo Jerusalem y una tal Anna Stella (no Curzio), y el padre fue hijo de una persona de origen alemán ("Jermano"), de nombre Luigi. Congedo supone que Anna Stella y Anna Curzio son la misma persona. Él se basa en el dato de que, además del matrimonio con alguien llamado Matteo Jerusalem, de los diferentes actos a disposición, "dos Anas" se declaran hijas de un padre de nombre Vincenzo. A propósito de la identidad común de Anna Curzio y Anna Stella se debe tener en cuenta que, si bien en el acto de bautismo de Ignazio se indica el nombre de la madre como Anna hija de Vincenzo Curzio, él se presenta, incluso en México, con los apellidos Jerusalem Stella.

⁵ En el acto correspondiente a Caterina, Nicoletta, se menciona que el padre de Giustina se llamaba Giacomo Antonio.

⁶ El barón Viva era poeta arcádico y fue autor, junto con el músico Nicola Carapa, de oratorios como *Finees o vero lo zelo trionfante*, presentado en Lecce en 1706.

Lubelli, los Tafuro, los Belli, los Enríquez, los Greco y los Personè pertenecían a la aristocracia de Lecce y Tierra de Otranto. Acerca de esto, remito al frondoso estudio de Congedo (2006).

Me importa destacar, sobre todo, la relación de Matteo Jerusalem con Gabriele Agostino Enríquez, príncipe de Squinzano y su familia. El príncipe, como se ha señalado, mediante el poder otorgado a Stella, músico a su servicio, fue padrino de una de las hijas de Matteo. Es bien posible que haya sido Stella el intermediario entre Matteo y Enríquez. Stella, que había sido maestro de capilla en Nápoles, se estableció en Lecce antes de 1684⁷. El príncipe fue el responsable de la llegada del muy joven Matteo a Tierra de Otranto en cuanto ejecutante de viola de su entorno.

Algunos perfiles de la familia Enríquez son útiles para explicar los movimientos de Jerusalem. El príncipe reunía las características típicas del mecenas: la curiosidad cultural y el poder. Por un lado, era hombre político de primer plano y, por otro, amaba la música, la literatura y los estudios filosóficos. En efecto, la Accademia dell'Arcadia conserva algunas obras poéticas suyas, entre estas una dedicada "*Al Sr. Conte di Montuoro Principe de la Riccia*" (Congedo 2006: 125). Enríquez fue un eficaz promotor de la educación que desarrollaban los escolapios en Campi, en cuyo instituto se enseñaba música, a imitación de los conservatorios napolitanos. La familia del príncipe hacía participar a los músicos de la institución de la actividad de la cofradía del Santísimo Sacramento en la Iglesia Madre de Campi, lo que hacía posible el sustento de estos artistas. Esta cercanía de Enríquez con los progresistas herederos de San José de Calasanz dio lugar a ulteriores razonamientos; acerca de este argumento poco explorado es útil seguir las indicaciones bibliográficas que Congedo (2006) sugiere, es decir, los textos de Pietro Serio (1963), Michele Paone (1993: 110-111), Gaudioso (1987; 1993) y Lorella Ingrosso (1997).

Al indagar a propósito de los lazos de parentesco del príncipe, surgen otros datos relevantes: él era nieto del Dr. Gabriel Enríquez, aquel experto histórico que apoyó las razones de Felipe II cuando este pretendió el trono portugués. El Dr. Enríquez desposó a la salmantina Guiomar Cornejo Dávila⁸, y el primogénito de la pareja fue Luis, conde de Montenuovo; el tercer hijo fue don Juan, antepasado directo del protector de Matteo Jerusalem. Algo deberá ser dicho del segundo hijo, don Nicolás, porque en una antigua crónica se lee: "Este D. Giovanni fue tercer hijo del famoso D. Gabriele Enríquez, expertísimo. Dejó tres hijos. El primero fue D. Luigi, conde de Montenuovo [...]. El segundo fue D. Niccolò que por muchos años fue virrey en las Indias [...]" (Di Santa Maria Maddalena 1729)⁹. No es simple establecer la identidad de este Niccolò Enríquez "virrey en las Indias", porque hubo varias personas apellidadas Enríquez que revistieron tal encargo en Perú y México¹⁰.

Su hermano menor, don Juan, de quien procede la rama que habría de conducir a nuestros intereses, compró el territorio de Squinzano y desposó en 1666 a Antonia Paladino, marquesa de Campi. Lo sucedió su hijo, Gabriele Agostino, que recibió de Felipe IV el título de príncipe. El rey le asignó una responsabilidad militar que se transmitiría a sus descendientes gracias a reiteradas concesiones regias: la de ser capitán de una compañía de soldados *stradiotti*, estradiotes, es decir, mercenarios reclutados en Albania, Grecia, Dalmacia, Serbia y Chipre. Esto será motivo de una reflexión más adelante.

Desde 1697 el nuevo príncipe fue su hijo Giovanni, personaje dedicado al estudio y miembro de la academia de la Arcadia, que tuvo como sucesor a su primogénito Gabriele. Pero también nos

⁷ El músico, a su vez, es puesto en relación por Luisa Così con un aristocrático violista de Lecce, Diego Personè jr., con quien Stella habría ejecutado música en la Iglesia de Santa Chiara en Nardò (Così 2000).

⁸ Según indica el sitio web de la Real Academia de la historia, <<http://dbe.rah.es/biografias/55416/juan-enriquez>> [acceso: 28 de marzo de 2020].

⁹ Este el texto original, cuya traducción como las sucesivas, pertenecen al autor: *Questo D. Giovanni fu Terzogenito del famoso D Gabriele Enriquez espertissimo [...] Lasciò tre figli. Il primo fu D. Luigi, conte di Montenuovo [...]. Il secondo fu D. Niccolò che per molt'anni fu Vicerè nelle Indie. [...]*

¹⁰ Así resulta que hubo dos personajes apellidados Enríquez que fueron virreyes en las dos sedes más relevantes de América: Martín Enríquez de Almansa (virrey de Nueva España entre 1568 y 1580 y del Perú entre 1581 y 1584) y Luis Enríquez de Guzmán (virrey de la Nueva España entre 1650 y 1653 y del Perú entre 1653 y 1661). Dos fueron virreyes de la Nueva España: Fernández de la Cueva y Enríquez de Cabrera (entre 1653 y 1660, siéndolo también de la Sicilia entre 1667 y 1670) y Payo Enríquez de Ribera entre 1673 y 1680. Baltasar de la Cueva y Enríquez de Cabrera fueron virreyes del Perú entre 1674 y 1678. La mención *Vicerè nelle Indie* podría referirse incluso a las Indias orientales, ya que Felipe II imperaba también los dominios portugueses de Asia.

interesa otro hijo suyo, don Enrico, prelado que en 1726 fue designado gobernador de Camerino por el Papa, y que llegó después a ser nuncio ante el rey de España. La gestión de Enrico fue ingrata: tenía que representar a un papado débil. Sus gestiones que, ante las controversias, fracasaron a menudo, nos permiten observar interesadamente a sus interlocutores. En una de estas misiones, Enríquez trató de recuperar ciertos privilegios del papado en Sevilla y Toledo, que estaban en manos del infante don Luis. Enríquez probó a dialogar con un favorito de la reina Farnese, el marqués Aníbal Scotti, que fue central en la gestión del teatro, incluso musical, en Madrid. Otra de las controversias enfrentó al Vaticano con el embajador español ante la Santa Sede, el cardenal Troiano Acquaviva d'Aragona. Este cardenal, un napolitano, se rodeaba de personas de carácter y tuvo un brillante secretario –nada menos que Giacomo Casanova– y también a algunos guardias especialmente belicosos, cuya violencia provocó que la Santa Sede, por medio de Enrique, exigiera el alejamiento de Acquaviva. Enríquez, desolado ante la resistencia del cardenal, escribió que entonces solo la muerte de Acquaviva podría resolver la situación y supuso que, en tal caso, el napolitano sería reemplazado por el marqués de los Balbases, que no era otro que el protector de nuestro Giacomo Facco. Enríquez no tenía buena opinión ni de Scotti –un *ballone di vento*– ni de Balbases –“un repollo retorcido”–, pero nos muestra cómo los encuentros entre los poderosos corrieron paralelos a los de sus servidores artísticos, y por eso creo que estas circunstancias se deberán tener en cuenta en futuras investigaciones.

Como antes se anticipó, los príncipes de Squinzano fueron capitanes de una compañía de estradiotes, un tipo de caballería ligera utilizado sobre todo por Venecia. Desde que este tipo de reparto fue llevado a España por Fernando el Católico, la corona española lo usó a menudo. En tiempos de Felipe III, la Guardia Real contó con una compañía de cincuenta estradiotes (Verdoglia 2020). Estos soldados, en 1581, al mando directo del albanés Miguel Bua Dracoleo, participaron de la toma de Breda junto con el primer marqués de los Balbases –ancestro del mecenas de Facco–, lo que fue inmortalizado por Velázquez en la famosa escena de su cuadro *La rendición de Breda*. Todavía en tiempos de Felipe V, existía un tercio destinado a guarnecer los puertos españoles. Al tener en cuenta la extrema movilidad de estos repartos, creo que sería interesante verificar la presencia de los estradiotes de Enríquez, protector de Ignazio Jerusalem, en Ceuta, en consideración de interesantes noticias que ponen en luz José Gutiérrez Álvarez y Javier Marín López (Gutiérrez Álvarez y Marín López 2019) acerca de la curiosa actividad de nuestro músico en ese presidio militar. A propósito de Jerusalem y España, la Catedral de Cuenca conserva obras de nuestro músico, las que, muy significativamente, presentan características apasionadamente operísticas y en absoluto sagradas¹¹.

LA RED MUSICAL

Gracias a estos datos es posible reconstruir un ambiente familiar vinculado con la música, seguramente de área napolitana¹² y, posiblemente, también germánica, como luego se dirá. Resultan muy probables

¹¹ Me refiero al hermoso recitativo y dúo “Rompa ayrado el cielo–Cielos, que aquesto mirais” incluido en la pista 12 del CD *Musicisti pugliesi in archivi iberici* ya mencionado.

¹² De diferentes actos eclesiásticos se comprende la relación de los Jerusalem con Nápoles. Siguiendo a Congedo, hay cinco puntos que indicaré a continuación: 1°, Francesco Jerusalem, padre de Matteo, era napolitano: en el acta de bautismo de Vincenzo Francesco Oronzo Pasquale, nacido en 1704, pero también en otras varias actas se menciona al padre de Matteo como “Francisci Jerusalem a Neapoli”; 2°, también napolitano es Matteo según su acta de defunción (Lecce, Acta de muerte. 247 Lecce SM, de donde se lee que Matteo murió en Lecce el 27 de diciembre de 1744, indicándose *Matheus Jerusalem Neapolitanus lycii degens etatis suae septuaginta quinque cir. vir Annae Stellae Pater Neapolitanae in comunione S.M.E. Animam deo reddidit die vicesima septima ms Decembris anni 1744 a Rev.o Pre Ct. Theodoro a Palo minore observanti recepit sacramentum Poenitentiae: Sacramento vero Eucharistiae Et Extremae Untionis a R.ndo D. Dom.co Leone meo substituto. Eius corpus sepultum in Eccl.a D.ni Antoni Patavini RD minor observantum*; 3°, que Vincenzo Stella, padrino de la primera hija de Matteo, Caterina, Nicoletta, era napolitano (acta de bautismo donde se lee: *Suscipiens fuit Vincentius Stella Neapolitanus procurae*), 4°, Anna Stella, segunda mujer de Matteo, fue también napolitana (documentos relativos a Francesco Oronzo, Pietro, Nicola, nacido el 19 de octubre de 1694 y muerto el 8 de febrero de 1698. Como se infiere de Lecce Acal, *Liber Baptizatorum*, Vol. 20, Año 1693, f. 23; Archivo de la Iglesia de San Mateo; *Liber Mortuorum*,

las vinculaciones de los Jerusalem con otras familias importantes en el terreno musical, que contaron con exponentes centrales como Tommaso Aprile y Scipione Stella.

Matteo Jerusalem, en sus diferentes encargos profesionales, compartió labores con numerosos colegas. En la dispensa napolitana relativa al primer matrimonio de Matteo, donde se certifica su estado célibe, se lee una especie de currículum que menciona que él es “Archimúsico virtuoso y educador en la corte del Príncipe Enriquez di Squinzano. Trabaja con los jesuitas en Lecce”¹³.

El contacto con la Compañía de Jesús parece especialmente intenso. Matteo trabajó para los jesuitas de Lecce y es reiterada la presencia del nombre del fundador de la Compañía en los bautismos de los Jerusalem, los que tenían, además, evidentemente relaciones con el barón Ignazio Viva. Este noble fue padrino de una hermana de Ignazio, Nicoletta. Pues bien, Viva estaba directamente emparentado con dos célebres jesuitas de Lecce del mismo apellido: Francesco, misionero en América desde 1678, y Domenico, quien nada menos fue rector del Colegio Massimo de Nápoles.

Era clara la relación de Jerusalem con el padrino de su hija y compadre Vincenzo Stella. Este es a su vez puesto por Luisa Cosi en relación con Diego Personè, aristocrático violinista de Lecce con quien Stella habría practicado música en la Iglesia de Santa Chiara en Nardò (Cosi 2000: 55).

Resulta además que Antonia Jerusalem desposa al maestro di cappella Domenico Ramaniello en 1747. Es muy posible que Antonia sea una de las nietas de Matteo y Anna¹⁴.

¿HEBREO?

El apellido de nuestro músico ha provocado, incluso entre personas expertas en el estudio del hebraísmo, la suposición de que Jerusalem pertenecía a una familia hebrea. Tal hipótesis aparecía robustecida por algunos elementos, sobre todo ante una extrañeza: en las actas de bautismo de los hijos de Matteo, su madre aparece, ambiguamente, tanto con el apellido Curzio como Stella. Congedo afirma, por un lado, que los hebreos frecuentemente cambiaban de apellido en sus diferentes documentos, y en esto cita al especialista Mario Sabrán¹⁵. Congedo señala, por otro lado, que Vincenzo Curzio, segundo suegro de Ignazio, era originario de Castellaneta, lugar con una conocida comunidad de hebreos, como muestra el estudio de Cesare Colafemmina (1979). En este momento será necesario considerar otro aspecto del máximo interés: en una de las actas parroquiales estudiadas, la correspondiente a Teresa, Caterina, Giuseppa Jerusalem, se indica que su abuelo paterno, Francesco Jerusalem, muerto en la época del registro (“q.m.”), era originario de Linz: *Teresia, Catarina, Josepha filia Matthei, filii q.m. Francisci Hierusalem de Linzi*. Los vínculos con el norte de Europa son confirmados por otros documentos familiares, donde se menciona que el abuelo de la bautizada, en este caso Nicoletta Ignatia, Orontia Jerusalem, era “jermano”¹⁶. Linz es una ciudad de Austria con una antiquísima tradición hebrea. No es casualidad que el famoso *Zentrum für jüdische historische Dokumentation* dirigido por Simon

p. 135, Año 1698, n°60); y 5°, que también Vincenzo Curzio, padre di Anna, era napolitano: *Ignatius, Dominicus, Orontius, Joseph Pascali, filius Matthei filii q.m. Francisci Hierusalem de Neapoli, et Annae filiae q.m. Vincentii Curzio de Neapoli lycij Degentium Parochiae Cathedralis Natus die tertio mensis Junij 1707*, lo que se lee de ACAL, *Liber Baptizatorum*, Vol. 24, Año 1707, f. 31v.

¹³ Texto original: *Arcimusico virtuoso ed educatore alla corte del Principe Enriquez di Squinzano. Lavora con i gesuiti a Lecce*. Lecce Acal, Processetto matrimoniale Stefanelli-Gerusalemme, n°3122, año 1691, que cita Congedo (2006: 126).

¹⁴ Lecce SM, *Matrimoni 1726-1789*, Año 1747, p. 86v.

¹⁵ Sabrán, refiriéndose a judíos portugueses, escribe “Antonio Fernández o Fernádes, para no ser atrapado por la Inquisición cambió varias veces su nombre y esto nos lleva a pensar que judíos portugueses muertos por el Santo Oficio de la Inquisición de Lima, Cartagena de Indias o México tendrían los nombres y apellidos ya modificados [...] Otro lusitano como Antonio Fernández de Vega, había cambiado por algún tiempo el nombre por Antonio Santiago para que el Santo Oficio no descubriera su práctica judía [...] Las mentiras de los judeo-lusitanos sobre sus lugares de origen, nombres y apellidos, y hasta las cronologías de sus vidas, dan lugar a que todos los datos del empadronamiento de Rivera sean puestos en duda” (Sabrán 1991: 120).

¹⁶ *Nicoletta Ignatia, Orontia filia Matthei, filii Luigi Jerusalem/ Jermanus, et Anne filiae q.m. Vincentii Stella Neapolitane Licij degentis/ coniugum Parochiae Cathedralis. Nata die decimo quarto mensis Februa/rii*

Wiesenthal, destinado a recoger información acerca de los crímenes de la Segunda Guerra Mundial, fue establecido en Linz. El tema de esta presencia en la ciudad fue estudiado frondosamente, entre otros, por Viktor Kurrein (1927).

En este sentido, aquella frecuente presencia del nombre Ignacio entre los Jerusalem podría tener un sentido concreto: según Congedo se trataría de una *captatio benevolentiae* común entre los cristianos nuevos¹⁷.

Todos estos indicios, estrictos y coincidentes, no bastan para disipar las dudas, y por tal motivo me he dirigido a especialistas de la materia. He consultado al profesor Haim Ghiuzeli, director del Departamento de Bases de Datos del Beit Hatfutsot (Museo del Pueblo Judío) con sede en Tel Aviv, quien me facilitó el acceso al banco de datos de la institución¹⁸. Acerca del apellido Jerusalem leo que:

Existen diferentes variantes del apellido basadas en el nombre de la ciudad de Jerusalén, entre ellas Jerusalmi y Jerusalem, Yerushalmy y Yerouchalmi, Jerozolinski y Erusalimcik. Jerusalem se registra como un apellido judío en la persona de Jakob Jerusalem de Praga (Bohemia), quien visitó la feria de Leipzig en Alemania en 1676-1679, 1682-1699 y también en 1700-1722. A fines del siglo XIX, Jerusalem está documentado como apellido judío en Brasil por medio de Jacob Debbs Jerusalem, nacido en Turquía.

Entre los portadores distinguidos del apellido judío Jerusalem se encuentran la escritora austriaca de los siglos XIX y XX y activista por los derechos de la mujer Else Kotanyi Jerusalem y el filósofo austriaco nacido en Bohemia Wilhelm Jerusalem (1854-1923).

A propósito del apellido Stella:

Como apellido, podría estar relacionado con el pueblo de Estrella, en el norte de España, donde vivían judíos desde el siglo XI. Los términos para “estrella”, como Stella y sus equivalentes, Astrum (latín), Astruc (provenzal), Stern (alemán) y Etoile (francés), han producido nombres votivos, que significan “nacido bajo una buena estrella”, Bonus Astrux y Benestruc a Estelle, Stella y Mazal, y de Sternlieb a Sternau. A su vez, pueden haber sido la fuente de apellidos que eran patronímicos o matronímicos. Estella está documentado como nombre judío en 1361 en Salon, en el este de Francia, y Stella en Marsella, Francia, en 1486. D’Estilah y De Estella, ambos que significan “de Estella”, están documentados como apellidos judíos en el siglo XIV. España. Ha-Estellano está registrado en el siglo XVII en Marruecos.

Además de esto, el profesor Ghiuzeli me indicó lo siguiente¹⁹:

De todas maneras, a juzgar por los datos que usted me envía, si Ignazio Jerusalem Stella tenía una parcial ascendencia judía, en mi opinión, sus antepasados debieron haber sido criptojudíos. Antes de finales del siglo XVIII, no era común que los judíos en Europa Central tuvieran apellidos, y tampoco que antes de finales del siglo XIX, tuviesen nombres cristianos como Ignazio, a menos que fueran criptojudíos.

1716 hora vero decima quarta. Baptizata fuit die decimo quinto/ eiusdem a' R.D. Orontio Procaccio de Licentia Suscipiens fuit Dominus/ Ignatius filius Josephi Viva lyciensis. cfr. LEacal “Battezzati” Vol. 25 Año 1716, folio 6.

¹⁷ A pesar de su más que probable origen hebreo, Nicoletta Ignazia Oronza lleva como segundo nombre el mismo de nuestro músico hijo de Anna Curzio, es decir Ignazio, apelativo que se muestra muy importante en la familia Jerusalem-Curzio, habiendo recibido sus hermanos mayores los nombres del abuelo paterno (Francesco) y del abuelo materno (Vincenzo). Al ser Ignacio el nombre más importante para los jesuitas, esta práctica se muestra muy habitual entre los cristianos nuevos.

¹⁸ E-mail del profesor Haim Ghiuzeli recibido el 23 de marzo de 2020. Es posible consultar la base de datos de la institución de forma libre y *online* mediante el siguiente enlace informático: <https://dbs.bh.org.il/> [acceso: 16 de noviembre de 2023].

¹⁹ Estos textos forman parte del e-mail enviado por el profesor Ghiuzeli el 23 de marzo de 2020.

El mismo estudioso me informó que la única posibilidad de que una familia judía tuviese residencia en Linz en los tiempos que nos interesan, es que este grupo familiar estuviera compuesto por criptojudíos u, obviamente, por conversos:

Por otro lado, Linz y, en general, los territorios austriacos, bohemos y bávaros no eran conocidos como lugares que albergaran criptojudíos, a diferencia de los Países Bajos, el oeste de Francia, partes de Italia, el norte de Alemania y, por supuesto, el Imperio Otomano. Además, durante el período relevante, a los judíos se les prohibió establecerse en Linz.

También acerca de la imposibilidad de residencia de judíos en Linz, la profesora Martha Keil opina, en una comunicación personal, que “en Linz en el momento indicado, aprox. 1650, no vivían judíos en absoluto. Tras su expulsión de 1421 hasta la revolución de 1848 se les prohibió instalarse en Linz”²⁰.

Paralelamente, la dirección del Centro di Documentazione Ebraica Contemporanea, me aseguró que en Lecce no había hebreos en la época que nos interesa: “En 1707 no vivían judíos en Puglia y el apellido Jerusalem no está incluido en los registros de las familias judías en Italia”²¹.

De todo esto deduzco que no se puede aseverar con seguridad que nuestro músico pertenezca a una familia judía: la profesora Keil me señaló que tanto Jerusalem como Stella “pueden ser tanto judíos como cristianos”²², y ante la imposibilidad de que personas fieles a la Ley de Moisés residiesen tanto en Linz como en Lecce, opina que en el caso de que estas personas descendieran de antepasados hebreos, es posible que se hayan convertido al cristianismo en el tiempo que nos interesa. No podría haber sido de otra manera ante el cargo tan relevante que Ignazio ocupó en la máxima catedral de las Américas.

A este punto considero interesante destacar que Jerusalem evidentemente se movía en un ambiente de gran tolerancia, considerada la época. Resulta que el protector de Jerusalem –cuyo apellido, Enríquez, según la Base de Datos de Tel Aviv, es ostentado por no pocos hebreos– patrocinaba una comunidad muy especial de religiosos, los escolapios, los que se habían establecido, gracias al príncipe, en Campi. Estos eran sacerdotes regulares que pertenecían a la congregación de las Scuole Pie y la orden fue fundada en Roma por San José de Calasanz en 1617. Su finalidad principal era la instrucción de la juventud. Si bien la instrucción impartida era de inspiración cristiana, esta no era en absoluto confesional, y aquí es interesante subrayar que estaba abierta a los hebreos sin pretender de estos alumnos una conversión. Es notable que en el currículo de estudios de estos religiosos fuese comprendida la Historia de los Hebreos, y el tema de esta apertura a la comunidad hebraica fue objeto de frondosa literatura científica, en parte debida a los esfuerzos de Goffredo Cianfrocca (2000). La escuela, cosa peculiar para la época, era popular y gratuita, tanto así que los sacerdotes de la orden debían comprometerse, además de hacerlo con los tres votos tradicionales, a practicar una particular atención de los niños pobres.

NOSOTROS, NUESTRAS INVESTIGACIONES

En las últimas décadas mucho se ha avanzado en el conocimiento de las músicas conservadas en los archivos napolitanos, lo que permite comparar estilos y determinar influencias de forma más pertinente que otrora. Gracias a eso se podrá por fin cotejar a Jerusalem con sus colegas napolitanos, Nicola Porpora, Leonardo Leo o Nicola Logroscino, sin llamar en causa, como ha ocurrido, a los habitantes del panteón germánico publicitado por Hans von Bülow.

La ciencia musicológica, no sin dificultades, evolucionó hacia un estudio de los sistemas, superando la concepción romántica del “artista-genio” que generaba investigaciones acerca de la “vida y obra de”. Los datos que emanan de los casos de migraciones aquí expuestos nos obligan al estudio comparativo, a establecer analogías y diferencias. En nuestro caso se trata de salir del estudio de las individualidades,

²⁰ Comunicación personal al autor del 22 marzo de 2020. Texto original: *in Linz at the given time, appr. 1650, there lived no Jews at all. After their expulsion of 1421 until the revolution of 1848 they were prohibited to settle in Linz.*

²¹ Comunicación personal al autor del 23 marzo 2020. Texto original: *Nel 1707 non vivevano ebrei a Lecce né in Puglia e il cognome Jerusalem non fa parte dei record familiari delle famiglie ebraiche in Italia.*

²² Comunicación al autor del 23 marzo de 2020. Texto original: *can be both, Jewish and Christian.*

decodificar dinámicas, intentar interpretaciones del dato (Cetrangolo 1992, 1999, 2008, 2012). Fue así como, mientras Facco desarrolló gran parte de su vida profesional al servicio de una poderosa corte europea, Massa, en las antípodas de esta situación, se movió con gran libertad y sufrió el riesgo consecuente. Por su parte, Cerruti y Jerusalem fueron músicos activos en los dos centros políticos más importantes de América y afrontaron situaciones en algún sentido intermedias. Las condiciones de estos dos últimos italianos se muestran análogas también porque ambos fueron hombres de teatro: si el músico de Lecce fue contratado para trabajar en el Coliseo azteca, resultó que Cerutti, apenas llegado a Lima, se ocupó de la dirección de una ópera, *El mejor escudo de Perseo*, que posiblemente fuera de su autoría. Esto haría del milanés un precursor de la ópera en América. Es interesante notar que tanto el príncipe Caracciolo, protector de Cerutti en Lima, como el marqués de Castel dos Rius, promotor de *El mejor escudo de Perseo*, fueron personajes de los nuevos tiempos. Ninguno de ellos era castellano –lo que hasta entonces era habitual para los virreyes– y accedieron a esas responsabilidades gracias a Felipe, el Borbón francés. Tanto Cerutti como Jerusalem, sucesivamente, fueron llamados a desarrollar actividad en ámbito litúrgico y las relaciones de ambos con sus empleadores eclesiásticos fueron turbulentas. De las dificultades de Jerusalem se ha escrito abundantemente; con relación a Cerutti baste decir que cuando Caracciolo dejó Perú, nuestro músico debió buscar escenarios más favorables fuera de Lima: Trujillo y Piura, si bien hasta de aquel remoto sitio sería expulsado a causa de una discusión con un colega local.

El perfil común de estos personajes es determinado por el viaje, no por el lugar. Facco nació en un poblado minúsculo del Veneto, pero se movió de Venecia a Nápoles, de Nápoles a Sicilia, y de allí a Madrid y a Lisboa. El lombardo Cerutti llegó a Lima y se trasladó a Trujillo y Piura. Massa (o Mazza), tal vez pasando por Lisboa y Brasil, viajó a Buenos Aires llegando a Lima (Cetrangolo 2008). Jerusalem desembarcó en México, pero después de haber pasado por España, y, si bien él nació en Lecce, resultan evidentes los vínculos de su familia con Nápoles y hasta con la austriaca Linz. También nosotros, como ellos, pertenecemos a los enlaces, a los “entre lugares”. No somos gentes de los sitios. Ni ellos ni nosotros podemos refugiarnos en las banderas.

En nuestra labor a menudo encontramos colegas que nos han considerado “forasteros”, invasores de un coto de caza considerado propio. Aún hoy, para archiveros y musicólogos del localismo, representa una herida narcisista intolerable que alguien estudie aquellos objetos que se consideran “nuestros”. La arcaica cerrazón aún pervive en nuestro universo americanista tanto que alguien, con franca lucidez, anotó que “en la historiografía tradicional, tanto en España como en Hispanoamérica, ha primado sobre todo una visión ‘nacional’ y con frecuencia aislacionista, que ha enfatizado los logros y la producción musical de cada país” (Gembero Ustárroz 2007: 47).

Es como si un arcaico mandato decimonónico emergiese todavía, provocando que la historia sea “empleada políticamente para contribuir al desarrollo de la nación independiente y formar ‘ciudadanos patrióticos’, en una actitud evidentemente nacionalista” (Vera 2005: 11).

La comunidad científica necesita, en cambio, del gesto de apertura. Sin esta colaboración real el estudioso de buena fe tendrá dificultad para acceder a materiales importantes, mientras que su colega con menor caudal deontológico continuará valiéndose de materiales escritos en otras lenguas limitando, avaramente, la cita de su fuente.

El inmenso y tan positivo desarrollo de las comunicaciones informáticas ha dado la idea de que vivimos en un mundo muy conectado, un universo global, en el que “todo se consigue”. Se trata de una convicción falaz. Hay textos que nunca llegan a la gloria de la web, que fueron publicados con tiraje bajo y que, por esta razón, son conservados en pocas bibliotecas, tal vez periféricas, y que no han digitalizado siquiera el catálogo de los materiales que conservan.

Los cuarenta años que ahora cumple el IMLA alimentan una convicción: solo cuando la entera comunidad científica entienda que la colaboración verdadera y no aparente es actitud conveniente, y no un gesto ético, habremos de obrar con un estilo que en las ciencias duras es la norma.

ABREVIATURAS

Lecce Acal: Archivo della Curia Arcivescovile de Lecce.

Lecce SM: Archivo della Chiesa di San Matteo de Lecce.

BIBLIOGRAFÍA

BOZZI, DETTY Y LUISA COSI (EDITORAS)

1988 *Musicisti nati in Puglia ed emigrazione musicale tra Seicento e Settecento, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Lecce, 6-8 dicembre 1985*. Roma: Edizioni Torre d'Orfeo.

CETRANGOLO, ANNIBALE ENRICO

1992 *Esordi del melodramma in Spagna, Portogallo e America. Giacomo Facco e le cerimonie del 1729*. Florencia: Olschki.1999 "Nuevos datos sobre Ignacio Jerusalem, maestro de capilla de la catedral de México", *Mundoclasico.com* (3 junio), <<https://mundoclasico.com/articulo/33321/Nuevos-datos-sobre-Ignacio-Jerusalem-maestro-de-capilla-de-la-catedral-de-M%C3%A9xico>>, [acceso: 23 de marzo 2020].2008 "Familias de músicos ligures migran hacia Oeste: nuevos datos sobre los Avondano y los Mazza", *Festschrift-Miscelánea en Honor de Ismael Fernández de la Cuesta. Inter-American Music Review*, XVIII/1-2, pp. 247-264.2012 *La arcadia entre las vicuñas. Secretos y sátiras en los peregrinajes de la ópera napolitana*. Valladolid: Los Cuadernos del IMLA, ePraxis

CIANFROCCA, GOFFREDO

2000 "I fanciulli ebrei nelle Scuole Pie del Calasanzio", *Ricerche*, 88, pp. 1-40.

COLAFEMMINA, CESARE

1979 "La 'Giudea' di Castellaneta", *Cenacolo*, 9, pp. 17-25.

CONGEDO, LUCA

2006 "La committenza musicale in Terra d'Otranto nel XVIII secolo". Tesi di laurea in Storia moderna. Università degli studi del Salento. Directores: Francesco Mineccia y Annibale E. Cetrangolo.

COSI, LUISA

2000 "Napoli, Terra d'Otranto, Città del Messico: tracce archivistiche di un 'viaggio musicale' fra Sei e Settecento", *Itinerari di ricerca storica*, XII -XIV, pp. 51-64.

ESTRADA, JESÚS

1973 *Música y músicos de la época virreinal*. México: Sepsetentas.

GAUDIOSO, MARTINO

1987 "Le fondazioni delle Case scolopiche in Terra d'Otranto", *Ricerche e Studi in Terra d'Otranto*, 1987/2, pp. 161-2201993 "Gli Scolopi a Campi", *Ricerche e Studi in Terra d'Otranto*, 1993/6, pp. 405-560.

GEMBERO USTÁRROZ, MARIA

2007 "Migraciones de músicos entre España y América (Siglos XVI -XIII): Estudio Preliminar", *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*. María Gembero Ustárróz y Emilio Ros-Fábregas (coordinadores). Granada: Universidad de Granada, pp. 17-58.

GUTIÉRREZ ÁLVAREZ, JOSÉ ANTONIO Y JAVIER MARÍN LÓPEZ

2019 "Ignacio Jerusalem en Ceuta (1737/38- 1742): un músico ¿militar? Napolitano en la costa norteafricana española", *Revista de Musicología*, XLII/1, pp. 396-412.

INGROSSO, LORELLA

1997 "L'istruzione in Terra d'Otranto dopo il Concilio di Trento". Tesi del Corso di perfezionamento in Storia del Mezzogiorno, Università degli Studi del Salento, aa. 1996-97.

KURREIN, VIKTOR

1927 "Die Juden in Linz", *Festschrift zum 50jährigen Bestehen des Tempels der jüdischen Kultusgemeinde, Menorah*, 5, pp. 311-344.

PAONE, MICHELE.

1993 *Le voci di dentro*. Galatina-Lecce: Congedo Editore.

RAY CATALINE, ALICE

1980 "Jerusalem, Ignacio de", *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, vol. 9. Londres: Macmillan, pp. 611-612.

RUSSELL, CRAIG H

2007 "The Splendor of Mexican Matins: Sonority & Structure in Jerusalem's Matins for the Virgin of Guadalupe", *Colloquium: Music, Worship, Arts*, 4, pp. 31-44.

SABRÁN, MARIO JAVIER

1991 *Los hebreos. Nuestros hermanos mayores, Judíos Conversos II*. Buenos Aires: Distal.

SERIO, PIETRO

1963 *Attraverso dieci secoli di storia patria. Appunti per una storia di Campi Salentina*. Lecce: Edizioni del Grifo.

STEVENSON, ROBERT

1952 *Music in Mexico, a historical survey*. Nueva York: Thomas Crowell Co.

VERA, ALEJANDRO

2005 "A propósito de la recepción de música y músicos extranjeros en el Chile colonial", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 10, pp. 7-33.

VERDOGLIA, FRANCO

2020 *Eserciti all'epoca dell'assolutismo*, <<https://web.infinito.it/utenti/f/francots/ass/esasssp.htm>>, [acceso: 24 de marzo de 2020].

Grabaciones discográficas

Musici pugliesi in archivi iberici. Ignacio Jerusalem, Leonardo Leo, Nicola Logroscino. Ensemble Albalonga, A. E. Cetrangolo (dir.), CD DDD, Bolonia, Tactus, TC 701001, 2002.

Carlos Poblete Varas: un acercamiento a su vida y obra

Carlos Poblete Varas: an approach to his life and work

por

Nelson Niño Vásquez

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile

nelson.nino@pucv.cl

Entre 1967 y 1983, el musicólogo viñamarino Carlos Poblete Varas (1902-1986) publicó las obras literarias *Manual de historia de la música*, *Diccionario de la música*, *Historia de la música occidental*, *Estructuras y formas de la música tonal* y *El Rococó*. Paralelamente a su labor investigativa, Poblete Varas se desempeñó como académico de la Universidad Católica de Valparaíso, como crítico musical en prensa y comentarista de producciones discográficas editadas en el país. Aunque fue un pionero en la publicación de material musical especializado en idioma castellano, a treinta y ocho años de su partida su nombre y su obra resultan totalmente olvidados e incluso menospreciados por la academia musical chilena. El presente trabajo es un texto descriptivo que busca rescatar la figura de Carlos Poblete Varas mediante la revisión de su producción literaria y de diversas críticas publicadas en medios de prensa. También, por medio de entrevistas realizadas a dos de sus hijos, a exalumnos y excolegas.

Palabras clave: musicología, crítica musical, análisis musical, Valparaíso, Viña del Mar.

*Between 1967 and 1983, Chilean musicologist Carlos Poblete Varas (1902-1986) published the books *Manual de historia de la música*, *Diccionario de la música*, *Historia de la música occidental*, *Estructuras y formas de la música tonal*, and *El Rococó*. Parallel to his investigative work, Poblete Varas worked as an academic at the Catholic University of Valparaíso, as a music critic in the written press and as a commentator on record productions released in the country. Although he was a pioneer in the publication of specialized musical material in the Spanish language, thirty-eight years after his departure, his name and his work are completely forgotten and even despised by the Chilean musical academy. The present work is a descriptive study that seeks to rescue the figure of Carlos Poblete Varas by reviewing his literary production and various reviews published in the press. Also, through interviews carried out with two of his children, former students and former colleagues.*

Keywords: musicology, musical criticism, musical analysis, Valparaíso, Viña del Mar.

RESEÑA BIOGRÁFICA¹

Carlos Poblete Varas nació el 18 de octubre de 1902 en el seno de una familia aficionada a la lectura, a las tertulias y a la audición musical, originaria de la comuna de Rinconada de Los Andes. En la década

¹ La presente reseña se basa en documentos escritos por Fernando Rosas Pflingsthor, Rodolfo Garcés Guzmán, Carlos Poblete Varas y su hermano Hernán. Otra información complementaria proviene de entrevistas realizadas a su excolega Jaime Donoso Arellano (Santiago de Chile, 10 de septiembre de 2016) y dos entrevistas realizadas a sus hijos Carlos y Juan Cristian Poblete Poblete (Viña del Mar, 4 de julio y 12 de noviembre de 2018).

de 1920 estudió Derecho en el Curso de Leyes de los Sagrados Corazones de Valparaíso, programa que en 1947 pasó a formar parte de la Universidad Católica de Valparaíso. Pero optó por no rendir el examen de grado, por un manifiesto desinterés hacia la profesión de abogado. Contrajo matrimonio con su prima-hermana Adriana, quien también era originaria de la comuna de Rinconada de Los Andes, lugar donde la familia poseía un fundo desde finales del siglo XIX. Carlos Poblete Varas y Adriana Poblete del Canto tuvieron cuatro hijos: Carlos, Claudio, Ana Isabel y Juan Cristián². En sus primeros años, el matrimonio residió en Santiago, en calle Moneda, junto con los dos hijos mayores. El escritor y crítico Hernán Poblete Varas comenta que su hermano Carlos se sumaba eventualmente a la tertulia familiar viñamarina, trayendo desde la capital “las visiones modernas, la música y la pintura impresionista, la literatura francesa” (Poblete Varas 1979: 20).

Al no contar con una profesión definida, Carlos Poblete Varas debió desempeñar múltiples labores a lo largo de su vida. El periodista Rodolfo Garcés Guzmán señala que luego de trabajar como procurador, ingresó a la Aduana en 1924 como secretario privado del superintendente Arsenio Olguín y posteriormente a la Subsecretaría de Hacienda acompañando al superintendente Marcos Walton. En 1938 pasó a la Dirección General de Prisiones como director de la Penitenciaría de Santiago, para luego desempeñarse en el Banco de los Empleados (1940-1951), donde fue gerente (Garcés Guzmán 1972: 40-41). Su hijo Juan Cristián recuerda que posteriormente trabajó en SOGESE de Caldera, puerto desde donde se desembarcaba carboncillo y se embarcaba cobre hacia Holanda, llegando a convertirse allí en gerente de una agencia naviera. Al respecto, Garcés Guzmán aporta que Carlos Poblete Varas fue quien despachó los primeros embarques de cobre blíster chileno a Alemania, desde la Fundición de Paipote, en Caldera (Garcés Guzmán 1972: 41).

En 1957 la vida de Carlos Poblete Varas sufrió un cambio radical, producto de un infarto al miocardio causado por colesterol alto, excesivo consumo de tabaco y estrés laboral, que lo dejó incapacitado y con gran dificultad de desplazamiento. Su hijo Juan Cristián agrega que los medicamentos ingeridos le provocaban una disminución en las pulsaciones del corazón, lo que le hacía padecer de frío extremo. Gracias a su amplia cultura musical adquirida desde niño y a algunos cursos de armonía y composición realizados de manera particular durante su juventud³, decidió entonces ofrecer clases de historia de la música en el *living* de su propia casa, donde recibía de siete a ocho estudiantes⁴. Los primeros cursos fueron dictados a estudiantes del pianista Óscar Gacitúa, quien fue el principal motivador para que Poblete Varas iniciara esta nueva actividad laboral (Garcés Guzmán 1972: 41).

De acuerdo con información proporcionada por Fernando Rosas, fue en 1960 cuando Carlos Poblete Varas se integró a la Universidad Católica de Valparaíso como profesor de historia de la música, convirtiéndose “en una de las personas más ilustradas en materias de historia de la música, estilos musicales y análisis de la composición” (Rosas 1986: A-4). Fue así como entre las décadas de 1960 y 1970, Poblete Varas se desempeñó como profesor del Instituto de Arte de la Universidad Católica de Valparaíso y comenzó a ofrecer cursos de historia de la música en la naciente Escuela de Música de la misma universidad. Paralelamente a sus labores académicas, escribió crítica musical para *El Mercurio de Valparaíso* (ver Poblete Varas 1968, 1971), labor que desarrolló durante muchos años –de manera muy aguda y a veces incomprendida por los afectados–, de acuerdo con el testimonio de Fernando Rosas (Rosas 1986: A-4).

Durante este mismo período, Poblete Varas escribió presentaciones a los elepés producidos por el sello discográfico Goluboff, lo que ocurría unas dos veces al mes, según testimonio de su hijo Juan Cristián. Todas las labores anteriores, sumadas a sus tempranos estudios de leyes, le fueron convirtiendo poco a poco en un personaje conocido y relevante en el ambiente cultural porteño y viñamarino. Ello, sin duda, facilitó su acceso a las casas editoriales Zig-Zag y Ediciones Universitarias de Valparaíso que le permitieron publicar sus textos musicales, los que serán objeto de análisis posterior.

² Claudio recibió su nombre en honor a Claude Debussy y Juan Cristian en analogía al hijo menor de J.S. Bach.

³ Aunque fue un autodidacto en la música, sus hijos Carlos y Juan Cristian aseguran que estudió composición con una profesora particular en Valparaíso, sin recordar su nombre. En una entrevista publicada por la revista *Ercilla*, Poblete Varas señala haber estudiado armonía con Giuseppe Quintano, alrededor de sus veinte años (H.E. 1980: 46).

⁴ Esta casa estaba ubicada en 8 Norte con 5 Oriente en Viña del Mar. Su hijo Juan Cristian recuerda que este curso tenía una duración de dos meses, el que repitió en variadas oportunidades.

Juan Cristián Poblete recuerda que, durante sus últimos años de vida, su padre comenzó a padecer de pequeñas hemorragias cerebrales, debidas a su alto nivel de colesterol, lo que le hacía olvidar las palabras y le dificultaban la comunicación. Luego de soportar la amputación de su pierna izquierda, una neumonía puso fin a su vida el 4 de julio de 1986⁵.

De acuerdo con el testimonio de algunos de sus exalumnos, Carlos Poblete Varas hacía gala de su cultura y amplios conocimientos musicales en cada una de sus clases; muchas de estas las debía realizar en su propio domicilio, debido a sus ya comentados problemas de desplazamiento⁶. Curiosamente, todos los entrevistados recuerdan sus lúcidas descripciones de diversas ciudades europeas, valiéndose de imágenes provenientes de tarjetas postales, pues nunca tuvo oportunidad de viajar al viejo continente⁷.

Sus hijos Carlos y Juan Cristián lo definen como un lector empedernido. Recuerdan que su casa se transformó en una especie de “epicentro de la cultura” en tiempos en que aún no irrumpía la televisión en el país. Juan Cristián, por su parte, destaca la gerencia de su padre en cada una de las labores emprendidas a lo largo de su vida y su particular curiosidad que le llevaba a desarmar todo artefacto que llegara a sus manos, con el fin de descifrar su funcionamiento.

Fernando Rosas conoció a Carlos Poblete Varas por medio de su hijo mayor, con quien participaba de un ensamble de jazz. Entre ambos se estableció una amistad que se prolongó por más de cuarenta años. Rosas destaca su amor a la música, seriedad y profundidad en todas sus aseveraciones, definiéndolo como “una de las figuras más importantes en la vida musical de Valparaíso”, con el don de aglutinar en torno suyo a músicos y artistas de la ciudad. Rosas agrega: “Tuvo siempre una alegría de vivir que le llevó incluso a superar todas sus dolencias de sus últimos años”⁸.

Jaime Donoso comenta haber conocido el nombre de Carlos Poblete Varas por sus presentaciones de elepés y críticas de conciertos, las que siempre revelaban un gran conocimiento musical y un notable manejo del lenguaje castellano. Posteriormente, Poblete Varas se convirtió en un “verdadero padre espiritual” para él, acogiéndole de manera muy especial junto con su esposa Adriana, en tiempos en que su hijo mayor –Carlos– emigró a Venezuela por razones de trabajo. Donoso destaca la amplia cultura de Poblete Varas, su vitalidad, agudeza de juicio y sentido del humor. Agrega que llegó a ser querido y respetado no solo por sus estudiantes, sino también por todo el entorno cultural porteño y viñamarino que le circundó.

PUBLICACIONES

Hasta la década de 1960, la bibliografía musical especializada se hallaba principalmente escrita en inglés, alemán o francés y las escasas traducciones disponibles destacaban por su falta de pulcritud⁹. En dicho contexto, las cinco publicaciones realizadas por Carlos Poblete Varas se transformaron en una notable contribución a la especialidad, las que buscaban además estandarizar un lenguaje técnico-musical al interior de la academia chilena. Estos libros no solo reflejaban los amplios conocimientos de su autor en diversos ámbitos del conocimiento, sino también, perseguían un interés pedagógico al entregar

⁵ Posterior a su deceso, la familia le realizó un homenaje público en el que se interpretó el *Cuarteto para piano y cuerdas en do menor*, op. 60, de Brahms, ocasión en la que su excolega Jaime Donoso dio lectura a un artículo escrito por Poblete Varas respecto de la *Sinfonía N° 3 Eroica*, op. 55, de Beethoven.

⁶ Durante los últimos años, hemos podido recoger diversos testimonios de sus exalumnos Juan Gómez, Ernesto Cárcamo, Antonio Araya, Jaime Acuña y Patricio Sánchez.

⁷ Consultado respecto de este tema, Jaime Donoso responde que Carlos Poblete Varas era un hombre de vivir modesto y probablemente no tuvo los medios económicos para poder viajar a Europa.

⁸ Fernando Rosas escuchó por primera vez, en casa de Poblete Varas, la *Sinfonía N° 9*, op. 125 y la *Sonata Hammerklavier*, op. 106, de Beethoven, esta última interpretada por Federico Heinlein (Rosas 1986: A-4).

⁹ El profesor Jaime Donoso ejemplifica este problema con la inexacta traducción de “Musikalisches Opfer” como “Víctima musical” en lugar de “Ofrenda musical” en *Historia de la Música*, editado por Kurt Honolka (Honolka 1980: 180-181). Donoso agrega que varios de los textos de historia de la música publicados por la editorial española EDAF presentan no solo problemas de traducción, sino también inexactitudes en sus extractos musicales. Aun cuando este ejemplo corresponde a 1980, representa un problema habitual en los textos especializados en música.

una literatura musical de calidad que pudiera servir tanto a un público general como especializado. Fernando Rosas destaca en ellos la naturalidad y simplicidad con la que Poblete Varas trataba temas musicales de alta complejidad (Rosas 1986: A-4).

Entregaremos a continuación una descripción de las obras literarias producidas por Poblete Varas entre 1967 y 1983, atendiendo a la documentación disponible y a apreciaciones personales respecto de ellas.

MANUAL DE HISTORIA DE LA MÚSICA (1967)

El *Manual de historia de la música*, publicado por Zig-Zag en 1967, se presenta como la primera obra de este género editada en Chile (S/A 1968). Aunque está dirigido a profesores de educación musical y a estudiantes de los últimos años de enseñanza secundaria, de conservatorios y de escuelas musicales, resulta también accesible a cualquier lector que desee aumentar su cultura, sin requerir una preparación especial en la disciplina. El libro tiene el mérito de relacionar al arte musical con su contexto histórico-cultural, lo que permite enriquecer y explicar su desarrollo. Su autor, en tanto, es definido por la editorial como “un musicólogo prestigiado a través de muchos años de dedicación a la crítica musical y a la enseñanza de este arte en severos círculos de estudios”¹⁰.

Este texto presenta una extensión de 321 páginas y está organizado en cuatro partes, denominadas “libros”, referidos a la música en la Edad Media, el Renacimiento, el Barroco y el Barroco Maduro¹¹. Temporalmente, el libro abarca desde el canto gregoriano hasta Georg Philipp Telemann, mencionando algunos representantes de las nuevas corrientes musicales del siglo dieciocho como Sammartini, Gluck, C.P.E. Bach, Stamitz y Monn. Cada “libro” está constituido por siete, ocho o nueve capítulos; al finalizar el volumen, se proporciona la bibliografía general y un índice onomástico.

La organización del libro en capítulos no es homogénea, habiendo algunos de gran extensión (Ejemplo: “El Barroco Temprano”, de veintiún páginas), en desmedro de capítulos conformados por tres a cinco párrafos (Ejemplo: “La música en España” y *The Beggar’s Opera*). La bibliografía general consta de diecinueve entradas, entre las que se encuentran diccionarios de música, enciclopedias, antologías y textos de historia. Los autores más mencionados son Gustave Reese, Curt Sachs y Donald Francis Tovey. Además de la división en capítulos, títulos y subtítulos, el libro presenta 315 subdivisiones más pequeñas, las que son eventualmente citadas al interior del mismo texto y también en el índice onomástico final. El libro, sin embargo, no está planteado con el rigor musicológico esperado, presentando una total carencia de notas a pie de página y una organización poco académica de su bibliografía. Está dedicado a las Juventudes Musicales de Chile y a Adriana Poblete, esposa de Carlos Poblete Varas¹².

DICCIONARIO DE LA MÚSICA (1972)

La primera edición del *Diccionario de la música* de Carlos Poblete Varas data de 1972 y fue publicada por Ediciones Universitarias de Valparaíso (Piña 1973; Riquelme 1973; S/A 1972, 1973). Este consta de 376 páginas y se estructura como un diccionario convencional, que va desde la “A” hasta la “Z”, incluyendo la “Ch” y la “Ll”¹³. Cada una de las letras del abecedario es presentada por medio de una ilustración sobre fondo negro, que alude directamente a algún concepto relevante de cada apartado¹⁴. El diccionario contiene definiciones de conceptos inherentes a la organología, historia, teoría e interpretación musical, junto con breves biografías de compositores nacionales y extranjeros. Aunque la mayoría de las definiciones implican menos de seis líneas, existen algunas entradas vinculadas con

¹⁰ Información extraída de la contraportada del libro publicado por Zig-Zag en 1967.

¹¹ Resulta curiosa la utilización del concepto “Barroco Maduro” en referencia a la primera mitad del siglo XVIII, período en el que destaca a compositores como Antonio Vivaldi, Jean-Philippe Rameau, Juan Sebastián Bach y Jorge Federico Händel.

¹² El periódico *El Sur* de Concepción calificó a este manual como “obra de sumo interés, tanto por las materias que expone como por la forma amena y sencilla de su estilo” (S/A 1968: s/p).

¹³ La letra “Ll” considera un solo concepto: “llave”.

¹⁴ En las dos ediciones de este diccionario la letra “N” es presentada con un pequeño pentagrama que contiene “notas”, el que se encuentra dispuesto de manera invertida.

formas musicales o compositores que se extienden por una página completa. A modo de ejemplo, podemos mencionar los conceptos de “forma sonata” y “motete”, junto con los nombres de “Ludwig van Beethoven” y “Richard Wagner”. La segunda edición de este diccionario data de 1979 (García Díaz 1980) y tiene una extensión de páginas ligeramente superior a la versión original. En su presentación, el autor declara que se trata de una edición “corregida y disminuida” donde se han solucionado las erratas “que plagaban la primera edición”. Poblete Varas agrega: “Se eliminó de ella lo que no pareció indispensable; pero, al mismo tiempo, se procuró hacer más ostensible y eficaz en la obra su armazón ideológico-musical” (Poblete Varas 1979: [5]).

Comparando ambas versiones de este diccionario, es posible constatar la efectiva eliminación de poco más de treinta términos y la adición de casi sesenta. Aunque la mayoría de las eliminaciones obedecen a compositores poco conocidos, resulta curioso observar la exclusión de las entradas “Dorio o dórico” y “Eolio o eólico”, ya que aquellas de otras organizaciones escalísticas vinculadas con la diatonía permanecen intactas en la segunda versión. También es extraño verificar la eliminación de “Magnus liber organum [sic]”, tratándose de un concepto relevante para un diccionario musical especializado como este¹⁵. Entre otros detalles, se constata la reubicación alfabéticamente correcta de la entrada de “Rebab”, el cambio de “Transposición” por “Transportar” y de “Trocaico” por “Tróqueo”. Además, se amplía o corrige información pertinente a algunos compositores del siglo XX tales como Charles Ives e Iannis Xenakis. En este último caso, la versión de 1972 comienza definiéndolo como un “compositor griego nacido en Rumania” (Poblete Varas 1972: 370), mientras su edición de 1979 lo corrige a “compositor francés, nacido en Rumania, de origen griego” (Poblete Varas 1979: 372). En cuanto a la adición de entradas, se observa una ampliación en el número de compositores nacionales y extranjeros, así como también de conceptos musicales como “Blanca”, “Frullato”, “Pauta”, “Pentagrama”, “Semicorchea”, “Vibráfono” o “Zamacueca” que, curiosamente, no formaban parte de la edición original. También, la entrada “Familia Bach” luce una mejor organización respecto de la edición original¹⁶.

Siguiendo las normas editoriales aplicadas a las letras mayúsculas en la década del setenta, todas ellas carecen de tildes y de diéresis. Y debido a que todos los conceptos son presentados en mayúsculas, esto se convierte en un verdadero problema editorial, particularmente en lo relativo a los nombres y apellidos de algunos compositores, y en conceptos tales como “Sinfonía” o “Lengueta”. También constituye un error presentar dos veces la misma definición del compositor Vincent D’Indy, primero bajo la letra “D” y luego bajo la letra “I”, como se observa en la edición de 1979. Y aunque la mayoría de los conceptos vertidos en el diccionario guardan directa relación con el vocabulario técnico-musical de uso habitual en la especialidad, resulta curioso que Poblete Varas haya decidido incluir también la palabra “pájaros”, principalmente en vinculación a la obra del compositor francés Olivier Messiaen (Poblete Varas 1979: 248).

HISTORIA DE LA MÚSICA OCCIDENTAL (1975)

En la presentación que Carlos Poblete Varas realiza a su *Historia de la música occidental*, menciona que su primera versión –*Manual de historia de la música*– quedó fuera de stock en 1971. Esto le llevó “a revisar y corregir esa modesta obra, y a aumentarla con materiales que permiten una más clara y completa perspectiva histórica”. Esta renovada versión fue publicada por Ediciones Universitarias de Valparaíso en 1975 en un volumen de dos mil ejemplares y reimpressa en 1982 en mil unidades. En su presentación original, Poblete Varas se permitió anunciar un segundo volumen que comprendía desde los preclásicos hasta 1890, lo que llegó a cumplirse solo parcialmente en su libro *El Rococó*, quedando pendiente por siempre su extensión hacia el Clasicismo y el Romanticismo¹⁷.

¹⁵ En este mismo sentido, resulta curioso verificar la eliminación de las entradas *Dona nobis pacem* y *Victimae paschali laudes*.

¹⁶ En la edición de 1972 la entrada “Bach, Familia” es presentada erróneamente bajo el título “Bach, Juan Sebastián”. Luego, este compositor es definido simplemente como “Bach”. En la versión de 1979, en cambio, se define primeramente el concepto de “Bach, Familia” y luego se reseñan a seis de sus miembros más representativos, en orden alfabético (ver Poblete Varas 1979: 26-28).

¹⁷ En las páginas introductorias al libro *El Rococó* se proyecta una serie en cuatro volúmenes, restando los volúmenes III (El Clasicismo) y IV (El Romanticismo), los que se señalan estar “en

Historia de la música occidental corresponde a un estudio del arte musical en la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco, libro pensado para estudiantes de nivel secundario y universitario de nuestro país (Gumucio 1975; S/A 1975). Junto con dedicar este volumen a su esposa Adriana, “compañera de trabajos”, Poblete Varas agradece los sabios y decisivos consejos e indicaciones entregados por sus amigos, el compositor Carlos Botto y el musicólogo Samuel Claro. Este volumen tiene 287 páginas y está estructurado en tres “libros”, centrados en cada uno de los períodos históricos abordados, contemplando entre siete y dieciocho capítulos cada uno.

Historia de la música occidental corresponde, como se ha dicho, a una reelaboración del *Manual de historia de la música* publicado por Zig-Zag en 1967 (Heinlein 1975) y presenta, por tanto, grandes semejanzas y algunas diferencias. Aunque ambos libros abarcan desde el canto gregoriano hasta Telemann, el nuevo volumen unió toda la música barroca bajo un solo capítulo, originando una gran desproporción en el número de subdivisiones que componen cada uno de sus “libros”. Al igual que su predecesor, no hay notas a pie de página y la bibliografía muestra desvinculación con las normas editoriales adoptadas por la musicología. Respecto de esta última, se observa una disminución en el número de fuentes, de diecinueve a catorce, presenta la actualización del *Diccionario Harvard* (1970) y se agregan el *New Grove's* (1954), el *New Oxford History of Music* (1960-61) y un texto de Anthony Baines (1961). La subdivisión numérica evidenciada en los párrafos del volumen de 1967 no se encuentra presente y el índice onomástico menciona ahora los números de las páginas correspondientes.

Aunque el contenido es prácticamente el mismo en ambos libros, se observa una completa revisión en cuanto a su ordenación, evidenciándose fusión y también ampliación de los capítulos más pequeños. Esto se aprecia, de manera particular, en los capítulos vinculados con la música instrumental, en aquellos referidos a la música española y a la música de la reforma luterana. Es así como el antiguo tercer capítulo del primer libro, titulado “La teoría y la notación”, pasa a formar parte sustancial del capítulo nueve del mismo libro primero. Por otra parte, los dos capítulos centrados en la música española son fundidos en uno solo, adicionando algunos párrafos pertinentes a la música colonial americana. Además, esta publicación de Ediciones Universitarias de Valparaíso incluye algunos ejemplos musicales medievales y renacentistas, monódicos y polifónicos, abarcando desde el canto llano hasta un motete de Josquin Desprez, sin considerar partituras del Barroco, siendo esta la sección más extensa del texto. Entre el libro I (Edad Media) y el libro II (Renacimiento) se insertan tres capítulos de gran utilidad para entender la transición entre ambos períodos, especialmente en lo referido a la notación musical y al aspecto armónico.

ESTRUCTURAS Y FORMAS DE LA MÚSICA TONAL (1981)

Estructuras y formas de la música tonal es un libro publicado en 1981 por Ediciones Universitarias de Valparaíso (S/A 1981a, 1981b). Si bien mantiene el sello de calidad de Carlos Poblete Varas en cuanto a su redacción y claridad expositiva, este trabajo se aleja del público general debido a la especificidad de los temas abordados. La presentación que hace Ediciones Universitarias de Valparaíso enfatiza que este libro es fruto de una larga meditación acerca de los problemas del arte musical, en el que su autor busca definir y analizar los elementos diversos de los que se compone la música. Al igual que en el *Diccionario de la música*, Poblete Varas plantea su preocupación por unificar el léxico utilizado en la enseñanza de la teoría musical, afianzando con ello su particular interés por completar una carencia de material pedagógico especializado, en idioma castellano. El autor, en sus páginas introductorias, agradece la colaboración de su colega Jaime Donoso en la revisión del texto y de sus alumnos de 1975 Antonio Araya, Ernesto Cárcamo, Alejandro Guarello y Rodrigo Herrera, extendiendo sus agradecimientos a todos sus alumnos, quienes le “enseñaron más que muchos libros” (Poblete Varas 1981: [8]).

Jaime Donoso opina que *Estructuras y formas de la música tonal* es el más claro reflejo de la amplia cultura de Poblete Varas y constituye su mayor aporte a la especialidad, lamentando que este haya pasado totalmente inadvertido para el mundo académico y la crítica especializada. A diferencia de sus otros títulos, este plantea puntos de vista personales respecto de la manera en que entendemos y

preparación” (Poblete Varas 1983: [6]). Luego de consultar a varios actores relevantes en la vida del profesor Poblete Varas, es posible asegurar que dichos volúmenes solo llegaron a existir a nivel de borradores. Al año 2023, ninguno de los entrevistados conoce el paradero de estos documentos.

estudiamos el arte musical de Occidente. Donoso agrega que este libro nació de reflexiones personales que el autor buscó compartir con colegas y estudiantes mediante conversaciones, a quienes solía leer sus borradores buscando saber si ellas eran comprensibles y útiles. Todos estos conceptos se ven afianzados por la escasa información bibliográfica proporcionada por Poblete Varas en la forma de notas a pie de página, a lo largo de todo el libro. Esto nos reafirma que *Estructuras y formas de la música tonal* es, efectivamente, un texto que plantea mayormente reflexiones de su autor en torno al análisis musical, a su terminología y enseñanza, requiriendo de escasa bibliografía para su sustentación. Las citas se elevan solamente a un total de cien y aluden directamente a fuentes externas consultadas, siguiendo un esquema formal un tanto personal, aunque clarificador.

Carlos Poblete Varas define su trabajo como un “ensayo” y lo introduce haciendo una analogía entre poesía y música, para ello cita algunos párrafos tomados de *La creación poética* de José Miguel Ibáñez Langlois. Dividido en dos partes, el libro busca diferenciar claramente las estructuras musicales de los esquemas formales utilizados en la música tonal. En su primer apartado (Estructuras I), el autor precisa conceptos básicos tales como sonido, ritmo, tempo y movimiento, para posteriormente definir una serie de conceptos asociados a la organización rítmico-melódica de la música, iniciando con motivo, frase y período (Estructuras II). Una vez que el autor ha definido las estructuras que componen la música, da a entender cómo estas fueron puestas en orden por diversos compositores—desde Johannes Ockeghem hasta Alban Berg—, entregando múltiples ejemplos. Es así como, en la segunda parte del libro, el autor proporciona una clasificación de las diversas formas o esquemas formales observados en la música tonal, organizados en seis grandes categorías, desde las llamadas “formas seccionales” hasta las “no clasificables”.

A causa de la escasez de comentarios críticos en torno a *Estructuras y formas de la música tonal*, podemos aportar que una de sus principales debilidades radica en la total ausencia de extractos musicales impresos en el propio texto, que pudiesen ir ejemplificando de mejor manera cada uno de los puntos abordados. Su autor hace referencia permanente a diversas obras de J. S. Bach, W. A. Mozart y L. van Beethoven, así como de otros compositores representativos de la historia musical occidental, obligando al lector a acudir a antologías externas. Esto dificulta un rápido entendimiento de los procesos compositivos señalados en el propio texto. Dentro de los ejemplos abundan los de Beethoven, corroborando con ello la admiración que Poblete Varas sentía hacia la obra de este compositor, según comenta su excolega Jaime Donoso.

En un intento de proveer una fe de erratas inicial a este texto, diremos que en la página 31 se presenta un cuadro que explica los pies métricos introducidos en el siglo XIII por los polifonistas de la Escuela de Notre Dame, sin señalar su fuente de procedencia. Entonces, el cuadro es extremadamente confuso, particularmente si consideramos la existencia de bibliografía previa al respecto. Los pies métricos aparecen organizados en pares de compases, donde algunos son ternarios y otros son binarios, contradiciendo con ello el aspecto rítmico inherente a la polifonía del siglo XIII¹⁸. Es altamente probable que este cuadro esté incompleto, o haya sufrido alguna intervención externa al autor durante el proceso de edición. De lo contrario, aparece como uno de los errores más significativos del libro.

En la primera parte del texto, particularmente en la sección destinada a la descripción de las estructuras de la música tonal, se define el concepto de “melodía”. Para ello el autor describe la escala mayor y las escalas menores como bases fundamentales del sistema estudiado. En este contexto, la descripción que se hace de la escala menor natural en su página 47 es errónea, pues el autor la confunde con la escala menor melódica, insertando innecesariamente este último concepto entre paréntesis. Una página más adelante, se señala que las últimas cuatro notas de la escala menor armónica son mi-fa-sol, constituyéndose en un segundo error en la correcta definición de las escalas menores¹⁹.

Prosiguiendo con esta fe de erratas, es oportuno señalar que en la página 56 se hace una descripción de los intervalos que conforman el llamado “acorde del Tristán”, confundiendo su cuarta aumentada más grave (fa-si) con una cuarta disminuida. En la página 140, se describe la habitual

¹⁸ En *Historia de la música occidental* se enumeran los seis modos rítmicos asociados a la polifonía de Notre Dame y aparecen escritos de manera ternaria. Sin embargo, es admisible señalar que los Modos I y II son exactamente iguales, porque existe un evidente error de escritura cometido en el segundo de ellos. Ver Poblete Varas 1975: 71.

¹⁹ En coherencia con el contenido del texto analizado y sus modos de organización, resultaba correcto señalar que las cuatro últimas notas de la escala menor armónica son: mi-fa-sol#-la.

organización tripartita del *Kyrie* por parte de los polifonistas franco-flamencos, señalando erróneamente –y entre paréntesis– que sus partes constitutivas son: *Kyrie-Christe-Gloria*. En la página 144, el modo jónico o de do es nombrado “escala distónica” en lugar de “diatónica”, probablemente por un error de digitación, debido a la proximidad de las letras “a” y “s” en el teclado occidental. En las páginas 164, 174 y 184, el nombre de Carl Philipp Emanuel Bach es abreviado, indistintamente, como C.F.M. Bach, C.F.E. Bach y C.P.E. Bach, siendo este último el mayormente utilizado por los textos de estudio especializados en música.

EL ROCOCÓ (1983)

El Rococó corresponde al segundo volumen de la serie *Historia de la música occidental*, publicado en 1983 por Ediciones Universitarias de Valparaíso (García Díaz 1984; S/A 1983). Es un pequeño libro de 84 páginas, estructurado en cuatro capítulos, que incluye abundantes imágenes en blanco y negro de retratos, grabados, mobiliario, decoraciones e instrumentos musicales, todos estos ayudan a ejemplificar el arte del período estudiado. El autor se preocupa por caracterizar al siglo XVIII mediante una amplia mirada que permite al lector analizar la música en su contexto, para posteriormente centrarse en el desarrollo de la ópera y la música instrumental, con especial atención a las figuras de Gluck, Stamitz y los hijos de J.S. Bach. En la bibliografía se mencionan once fuentes, las que son presentadas en un formato desvinculado de toda formalidad académica. A lo largo del texto son escasas las referencias bibliográficas, de lo que se colige que gran parte de la información presentada obedece a conocimiento adquirido por Carlos Poblete Varas a lo largo de sus muchos años de estudio y desde diversas fuentes. Todo esto por medio de un lenguaje ameno, correcto y directo, que hace muy agradable su lectura.

PALABRAS FINALES

Es curioso constatar cómo un hombre sin una profesión definida y con una formación totalmente autodidacta en la música pudo encontrarse con la enseñanza de la historia y el análisis musical, luego de sufrir un problema de salud que lo dejó prácticamente postrado en el cuarto de estar de su casa. A sus cincuenta y cinco años, este hombre fue capaz de dar un giro radical a su vida, llegando a convertirse en “maestro” de varias generaciones de músicos porteños que le recuerdan con cariño y admiración. Todas las personas entrevistadas a propósito de esta investigación no pudieron quedar indiferentes al nombre de Carlos Poblete Varas. Cada uno de ellos esbozó una cálida sonrisa al hablar de él, recordando su bondad, su desbordante cultura y su gran sentido del humor evidenciado por medio de múltiples anécdotas que emergían a lo largo de las conversaciones.

La mayoría de los documentos revisados definen a Carlos Poblete Varas como un “musicólogo”, en tiempos que la especialidad no estaba suficientemente desarrollada en el país, ameritando necesarios estudios de especialización en Europa o Estados Unidos. Mirando desde ella, resulta ineludible precisar que sus libros adolecen de los rigores propios de la disciplina, particularmente en lo concerniente a la fundamentación bibliográfica que cada uno de los temas abordados hubiese requerido. La no diferenciación entre las opiniones del autor respecto de la de otros, la falta de rigor académico observado en la presentación de ciertos temas, así como la nula posibilidad de acceso a fuentes primarias constituyen un verdadero problema, y hacen que su obra pueda ser vista por muchos con distancia e incluso menosprecio. No han sido pocos los músicos que, a lo largo de estos años, han manifestado sus dudas respecto del rigor de su trabajo, tildándolo muchas veces de ser un mero traductor de textos escritos por musicólogos extranjeros. Esto último, sin embargo, sin el fundamento ni las evidencias necesarias que permitan avalar tales afirmaciones.

Con la perspectiva que nos da el tiempo, el trabajo de Carlos Poblete Varas debiera valorarse con la mirada puesta entre las décadas de 1960 y 1980, cuando no se contaba con traducciones óptimas de literatura especializada. En este sentido, su aporte pedagógico es innegable, particularmente cuando se constata su preocupación por dar solución a lo que él mismo denominaba como una “anarquía espantosa en el vocabulario técnico” a nivel universitario, y por atender también a un público general ávido de conocimiento musical, en idioma castellano. Su aporte como crítico musical de *El Mercurio de Valparaíso* y como comentarista de clepés producidos por el sello discográfico Goluboff es también innegable, lo que amerita una profundización en trabajos futuros.

Hoy, a casi cuatro décadas de la partida de Carlos Poblete Varas, la bibliografía musical especializada en idioma castellano es abundante y de excelente nivel. Las notables traducciones conducidas

por editoriales españolas como Akal y Alianza Música hacen que sean otros los libros de historia de la música preferidos en las aulas universitarias chilenas. Desde esta nueva realidad, el trabajo de Carlos Poblete Varas luce, por cierto, disminuido y parece hasta inapropiado ubicar sus textos de historia de la música a la par de autores como Richard Hoppin, Allan Atlas, John Walter Hill, Philip Downs o J. Peter Burkholder, por nombrar solo algunos de los más reconocidos. Sin embargo, por muy correctas que sean las traducciones disponibles en la actualidad, leer a Carlos Poblete Varas siempre será un deleite, lo que es apreciado por los estudiantes universitarios que han optado por experimentarlo. Su notable manejo del lenguaje castellano, su entretenida escritura y sus claras explicaciones denotan la presencia de uno de esos maestros “de tiza y pizarrón” que siempre buscaron las herramientas más simples y adecuadas para que sus alumnos lograran comprender los intrincados recovecos que se esconden tras el estudio del arte musical occidental.

BIBLIOGRAFÍA

GARCÉS GUZMÁN, RODOLFO

1972 “Una manía de enseñar. Desde Valparaíso”, *Ercilla*, 1942 (4 de octubre), pp. 40-41. www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-228259.html [acceso: 5 de septiembre de 2023].

GARCÍA DÍAZ, EUGENIO

1980 “Carlos Poblete: Diccionario de la música”, *Occidente*, 289 (noviembre-diciembre), p. 54. www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-237136.html [acceso: 5 de septiembre de 2023].

1984 “Carlos Poblete Varas. Historia de la Música Occidental. El Rococó”, *Occidente*, 305 (marzo-abril), pp. 51-52. www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-206864.html [acceso: 5 de septiembre de 2023].

GUMUCIO, ALEJANDRO

1975 “Historia de la música occidental”, *La Tercera* (20 de octubre), p. 50. www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-236730.html [acceso: 5 de septiembre de 2023].

H.E.

1980 “Las cosas por su nombre: Diccionario de Carlos Poblete, una útil obra de consulta”, *Ercilla*, 2335 (30 de abril), p. 46. www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-285243.html [acceso: 5 de septiembre de 2023].

HEINLEIN, FEDERICO

1975 “Carlos Poblete Varas: Historia de la Música Occidental”, *El Mercurio* (28 de septiembre), p. 3. <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-652868.html> [acceso: 24 de noviembre de 2023].

HONOLKA, KURT, ED.

1980 *Historia de la música*. Madrid: Edaf.

PIÑA, JUAN ANDRÉS

1973 “Carlos Poblete Varas. Diccionario de la música”, *Mensaje*, 218 (mayo), p. 206. www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-236732.html [acceso: 5 de septiembre de 2023].

POBLETE VARAS, CARLOS

1967 *Manual de Historia de la Música*. Santiago de Chile: Zig-Zag.

1968 “Concierto en ‘El Caballo Azul’”, *El Mercurio de Valparaíso* (15 de octubre), s/p. www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-284567.html [acceso: 5 de septiembre de 2023].

1971 “Ramón Campbell: ‘La herencia musical de Rapa Nui’”, *El Mercurio de Valparaíso* (18 de julio), p. 3. www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-328591.html [acceso: 5 de septiembre de 2023].

- 1972 *Diccionario de la música*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- 1975 *Historia de la música occidental*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- 1979 *Diccionario de la música*, 2a. ed. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- 1981 *Estructuras y formas de la música tonal*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- 1983 *Historia de la música occidental: El Rococó*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- POBLETE VARAS, HERNÁN
- 1979 “¿Quién es Quién en las Letras Chilenas?: Hernán Poblete Varas”. Santiago de Chile: Agrupación amigos del libro. www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-9182.html [acceso: 5 de septiembre de 2023].
- RIQUELME, RAMÓN
- 1973 “Diccionario de la música”, *El Diario Color* (2 de enero), p. 3. www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-236727.html [acceso: 5 de septiembre de 2023].
- ROSAS, FERNANDO
- 1986 “Don Carlos Poblete Varas”, *El Mercurio de Santiago* (18 de julio), p. A-4. www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-343832.html [acceso: 5 de septiembre de 2023].
- S/A
- 1968 “Manual de Historia de la Música. Edad Media, Renacimiento, Barroco”, *El Sur* (14 de julio), s/p. www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-236089.html [acceso: 5 de septiembre de 2023].
- 1972 “La vida y los libros: Diccionario de la música”, *El Mercurio de Valparaíso* (1 de octubre), p. 3. www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-237309.html [acceso: 5 de septiembre de 2023].
- 1973 “Diccionario de la música”, *El Mercurio de Santiago* (7 de enero), p. 5. www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-236731.html [acceso: 5 de septiembre de 2023].
- 1975 “Una Historia de Música Occidental”, *El Mercurio de Santiago* (26 de octubre), p. 7. www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-236729.html [acceso: 5 de septiembre de 2023].
- 1981a “Estructuras y formas de la música tonal”, *El Mercurio de Santiago* (29 de marzo), p. E3. www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-237311.html [acceso: 5 de septiembre de 2023].
- 1981b “Noticias: Estructuras y Formas de la Música Tonal, de Carlos Poblete Varas”, *Revista Musical Chilena*, XXXV/153 (enero-septiembre), p. 178.
- 1983 “Música: El Rococó”, *El Mercurio de Santiago* (14 de agosto), p. E-6. www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-237299.html [acceso: 5 de septiembre de 2023].

RESEÑAS DE PUBLICACIONES

Javier Marín López, Ascensión Mazuela-Anguita (editores). *Me enamoran en Jaén: XXV Aniversario del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza*. España: Diputación de Jaén, 2021, vol. 1 y vol. 2.

El Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza (Fe MAUB), que data de 1997, desde sus comienzos ha buscado la recuperación del patrimonio musical ibérico e hispanoamericano. Lo que comenzó como una serie de conciertos, se fue complejizando en el tiempo y se transformó en una importante actividad cultural para la zona con alcance internacional. Este festival se celebra en las ciudades de Úbeda y Baeza, en la provincia de Jaén de la Comunidad Autónoma de Andalucía en España. Úbeda y Baeza son ciudades que comparten un pasado común desde la Edad Media, siendo complementarias una de la otra debido a su cercanía geográfica. En 2003 la UNESCO las declaró en forma conjunta Patrimonio de la Humanidad, lo que consolidó la permanencia del FeMAUB como parte de la agenda cultural, por su innegable estímulo para relevar el patrimonio que ambas ciudades contienen.

La conmemoración de los veinticinco años de trayectoria del festival en noviembre de 2021 tuvo como una de sus acciones la publicación del libro *Me enamoran en Jaén*, dividido en dos volúmenes. Este libro busca celebrar, junto con una reflexión crítica, el trabajo realizado a lo largo de estos años en el festival. A pesar de diferentes dificultades, el evento ha logrado sortear momentos complejos, como fueron la pandemia y la crisis económica, logrando su continuidad ininterrumpida. Editado por Javier Marín López, director general y artístico del FeMAUB desde 2007, y por Ascensión Mazuela-Anguita, directora adjunta desde 2017, el libro presenta una panorámica en el tiempo, reuniendo para ello una gran cantidad de material documental.

Desde una mirada reduccionista se podría considerar al FeMAUB como un ciclo de conciertos que integra actividades complementarias, como talleres, charlas, entre otras. Sin embargo, lo que ocurre dentro del festival es mucho más complejo, pues permite el encuentro de intereses políticos, económicos y sociales que se articulan alrededor de una actividad cultural y que tienen a la música como eje central. El título del libro intencionalmente alude a la canción popular *Tres morillas m' enamoran en Jaén* (vol. 1 p. 27), lo que constituye una metáfora de cómo FeMAUB cautiva a aquellos que participan del festival. Al tener en cuenta esta interpretación, la música es aquel elemento que enamora y moviliza, es la que permite que todo el evento tenga lugar. Esto se refuerza con la idea de la ciudad usada como auditorio, un lugar donde convergen el patrimonio arquitectónico y la expresión musical. Este libro nos invita a reflexionar acerca de la figura del festival, el rol que desempeña y su relevancia social. Son espacios de educación no formal en los que confluyen



y se intercambian diferentes disciplinas, resignificando el conocimiento (vol. 1 p. 24). A su vez estos eventos tienen un papel clave en la creación de públicos, construyendo nuevos cánones, influyendo en la conformación de gustos y hábitos de consumo cultural (vol. 1 p. 24). La panorámica que nos ofrece la publicación muestra cómo aquellos que integran el equipo de FeMAUB son conscientes y comprometidos con estas ideas, declarando su compromiso con la transferencia de saberes hacia la sociedad. Junto con esto, existe una clara intención de vincular la elección programática del festival con el territorio donde ocurre, al ligar el repertorio musical con la arquitectura renacentista presente en las ciudades de Úbeda y Baeza.

Los festivales son un objeto de estudio complejo, compuesto por múltiples dimensiones. Por esta razón no es fácil posicionarse para su estudio. El libro en su introducción, bajo el título “El reto de historiar un festival”, reflexiona en torno a este problema e identifica dos grandes desafíos. Uno de los cuestionamientos es cómo abordar el festival a causa de sus variables y versátiles características. En palabras de Javier Marín: “Un objeto de estudio tan dinámico, complejo y multiforme, atravesado por distintos campos, obliga necesariamente a emplear un marco teórico holístico que beba de varias disciplinas” (p. 24). A ello se suma la dificultad de reunir material documental para llevar adelante un estudio de esta naturaleza. El trabajo realizado detrás de esta publicación busca hacerse cargo de los dos problemas, organizando el libro alrededor de ambos retos: abordar una reflexión crítica del festival desde una metodología multidisciplinaria; y recopilar diferentes fuentes, de manera organizada y sistematizada, para ponerlas a libre disposición de forma accesible.

El primer volumen se subtitula *Estudios* y está compuesto por quince artículos académicos, que abordan desde distintos enfoques alguna dimensión del FeMAUB. Esta sección del libro busca observar el objeto de estudio desde múltiples miradas disciplinares, para abarcar en forma complementaria las diferentes áreas del festival. Con este objetivo, los estudios son agrupados por los editores en ocho ejes temáticos: I. Contextos, II. Imagen e identidad corporativa, III. Espacios y artistas, IV. Recepción y audiencias, V. Investigación y transferencia, VI. Actividades académicas y proyecto educativo, VII. Memoria Sonora y VIII. Impacto y retorno social. Si bien todos los autores son invitados y cuentan con una posición externa que observa el festival a lo largo de su trayectoria, la forma en que son organizados los artículos es un claro reflejo de la mirada de aquellos que organizan el festival. Los ejes seleccionados para agrupar los estudios responden a las áreas que son atendidas dentro de la gestión cultural del festival, las que se han desarrollado y transformado en el tiempo. Este volumen cuenta además con una introducción al comienzo y finaliza con una sección titulada *Directorio*. Esta última es un gran índice temático, que ordena la información recopilada acerca del FeMAUB desde 1997 a 2020 y que contiene una gran variedad de datos. Información administrativa acerca de la programación del festival, de los músicos y los compositores, son solo una parte de la gran cantidad de información expuesta en esta sección, la que es complementada con gráficos anexos en la parte final.

El segundo volumen presenta un enfoque diferente, reuniendo una gran cantidad de material de archivo que complementa la revisión panorámica del festival. Una primera sección de este volumen reúne los testimonios de diferentes personas; palabras institucionales de autoridades políticas, como también las impresiones de distintos participantes del festival: músicos, artistas, escritores, gestores, público general, entre otros. Los testimonios son de distinta naturaleza, como dedicatorias y saludos, pero también hay algunos de carácter particular como sonetos y obras musicales hechas especialmente para la ocasión. Luego se presenta una galería fotográfica de aproximadamente doscientas páginas, ordenada cronológicamente desde el comienzo del festival hasta el 2020, con cada imagen rotulada. En una siguiente sección, se reúnen críticas de prensa de trece medios diferentes acerca de los conciertos de FeMAUB, en la que recopilan 114 críticas musicales (vol. 2, p. 359). En el último apartado, hay una selección de grabaciones en vivo a las que se accede para su escucha por medio de un código QR. Este segundo volumen, subtitulado *Testimonios*, contiene no solo las palabras de dedicatorias, sino también material visual, de prensa y sonoro. Esta multiplicidad de formatos busca acercarnos con una variedad de recursos a la experiencia del festival, y, a la vez, es una valiosa recolección de fuentes documentales que sirve de insumo para futuras investigaciones.

La publicación *Me enamoran en Jaén* busca proponer un modelo para abordar el estudio de los festivales musicales, a la vez que celebra los veinticinco años de trayectoria de FeMAUB. La complejidad de un objeto de estudio tan dinámico presenta un desafío para su investigación. Sin embargo, el documento se hace cargo de las problemáticas propuestas al momento de elegir historiar acerca de un evento de esta categoría. Para esto el diseño del libro se posiciona desde una mirada multidisciplinaria y a la vez recopila una gran cantidad de fuentes documentales. El libro da a conocer material inédito

y lo pone a disposición, facilitando el acceso a distintos formatos que registran de manera acabada la historia del festival. Esta gran panorámica permite apreciar la importante trayectoria de un festival como FeMAUB, el que transforma y desarrolla su rol con el paso del tiempo.

Catalina Sentis Acuña
Investigadora independiente, Chile
catasentis@gmail.com

BIBLIOGRAFÍA

MARÍN LÓPEZ, JAVIER ASCENSIÓN MAZUELA-ANGUITA (EDITORES)

2021 *Me enamoran en Jaén: XXV Aniversario del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza*. España: Diputación de Jaén, vol. 1 y vol. 2.

Sitios web

2019 “Biblioteca Virtual de Andalucía” Entrada: Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza (FeMAUB) [grabación sonora]: Selección de grabaciones en vivo (2000-2020). Disponible en: <https://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.do?id=1045654> [acceso: 29 de septiembre de 2022].

2022 “FeMAUB” Sitio oficial del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza. Disponible en: <https://festivalubedaybaeza.com/> [acceso: 29 de septiembre de 2022].

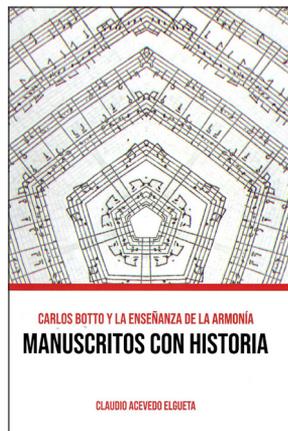
Claudio Acevedo Elgueta. *Manuscritos con historia. Carlos Botto y la enseñanza de la armonía*, Edición particular, de circulación limitada, gestionada por su propio autor. Santiago: Departamento de Música de la Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2022, 199 pp.

Para hacer una reseña de este libro vale partir diciendo que se trata de una noticia de suyo especial, no solo porque se refiere a una valiosa publicación de carácter didáctico, sino también de carácter histórico y, más aún, simbólico y patrimonial. Esto, porque se trata de un libro con “lecciones” que van más allá de cualquier texto tradicional de armonía, en tanto desde un principio se constata la existencia de “un algo más” que lo meramente técnico. Por lo pronto, explora en la música misma –en sus secretos polifónicos–, incluyendo contenidos que son parte de la composición, de la interpretación e, incluso, de la historia de la música occidental.

No se trata entonces de un texto tradicional de “recetas” y “dogmas técnicos”, sino de contenidos más profundos, nutridos de varios planos de lectura. No por casualidad, es el resultado de un arduo trabajo realizado por su autor, Claudio Acevedo Elgueta, el que significó una acuciosa investigación y análisis, imprescindible para seleccionar y ordenar sus contenidos en forma pertinente. Él mismo lo expresa en la contratapa:

“El presente libro corresponde a una labor de investigación docente, realizada a través de un intenso trabajo musical de recopilación, transcripción, corrección, estudio y análisis de numerosos manuscritos y apuntes de clases de las décadas del 70 y 80, rescatando la propuesta metodológica para el estudio de la Armonía, del destacado maestro, músico, pianista y compositor chileno, don Carlos Botto Vallarino, Premio Nacional de Artes 1996”.

Entrando en materia, el libro se inicia con una página exclusiva donde se lee “In memoriam / Carlos Botto Vallarino”, gesto emotivo que ya le da un significado especial a la publicación. Asimismo,



como parte de la presentación, se incluyen valiosas palabras del musicólogo Luis Merino Montero, quien desde los primeros párrafos ubica al libro en su contexto histórico y, por esta razón, contribuye a fortalecer su valor simbólico y patrimonial. Esto, tanto desde el punto de vista de la tradición musical interna de la Facultad de Artes, Universidad de Chile, como desde una perspectiva más amplia, que se proyecta dentro y fuera del país.

Leer el texto de Luis Merino resulta especialmente interesante, por cuanto, junto con aportar y hacer una contextualización histórica, comparte testimonios personales en su calidad de haber sido él mismo estudiante de don Carlos Botto. Esto le permite dar cuenta de algunas de las ideas y planteamientos que el propio maestro realizaba en sus clases, unido a su marcada vocación y compromiso con la música, no solo desde el punto de vista técnico, sino artístico, cultural e histórico. Al respecto, Luis Merino expresa lo siguiente:

“...mis estudios de Historia de la Música con don Carlos constituyen una experiencia imborrable para el entendimiento de la música como un proceso histórico, la que [me] sirvió como una base fundamental para la investigación de la construcción de(l) significado de la música desde una perspectiva social, política y cultural, que he desarrollado en mi ulterior quehacer académico y musicológico” (p. 21).

Claudio Acevedo, en su “Presentación”, también se da espacio para hacer declaraciones testimoniales acerca de su experiencia directa con don Carlos Botto, lo que igualmente contribuye a darle un valor agregado –histórico y musicológico– a sus contenidos. De hecho, entre sus palabras comparte ciertos aprendizajes que adquirió en las clases con él, que ahora aplica como académico en sus propias clases, dando cuenta de una herencia viva y vigente, la que subyace y se transmite de generación en generación. Por ejemplo, en relación con la actitud y relación profesor-estudiante, declara convencido que: “las constantes palabras de aliento y apoyo desde el profesorado hacia los estudiantes siempre serán parte de una acción positiva [...], no solo hay que criticar lo malo, sino también ensalzar lo que se haga bien” (p. 14).

Desde el punto de vista técnico, los contenidos del “Manuscrito” también demuestran que la fuente no proviene de un mero profesor de armonía, sino de un compositor de tomo y lomo. Él no se refiere mecánicamente a las típicas reglas, sino al sentido natural en que deben –o necesitan– moverse las voces. Y lo hace desde el medievo hasta las expresiones más avanzadas de la armonía del siglo XIX europeo. Hila fino cuando se refiere específicamente a los intervalos, desde el unísono hasta la octava, o desde la segunda hasta la séptima, mayores y menores. Gracias a ello, es posible comprender la armonía –en rigor polifonía– en profundidad, en tanto permite adentrarse en la lógica interna de la conducción de las voces, incluyendo los movimientos graduales, contrarios u oblicuos; los movimientos paralelos y los saltos de voces, con la tensión que ellos generan y la necesidad natural de compensar y buscar el reposo. En especial se explican las notas sensibles y, por cierto, el tritono, aquel que determina gran parte de las dinámicas del sistema tonal.

Precisado lo anterior, el libro está estructurado en cinco partes principales, cada una organizada, a su vez, en capítulos y subcapítulos. La primera se refiere al “Origen y evolución de la cadencia”, partiendo desde la época medieval en adelante. Al respecto, vale destacar que, ya en sus ejemplos musicales, efectivamente se aprecia un tratamiento especial que va más allá de la mera técnica, demostrando que detrás está la mano de un compositor. Esto, no solo por explicar la conducción de las voces, sino por el hecho de ubicar las cadencias en un primer plano, en cuanto ellas son decisivas para definir las frases, sintaxis y formas musicales tradicionales.

La segunda parte se refiere a la “Armonía modal”, enfoque que también tiene un valor extra, pues no siempre se incluye en los libros. Entender esta armonía permite entender mejor la “armonía tonal” propiamente. En seguida, en la tercera parte se hace cargo de la “Armonía a dos voces”, lo que ayuda a comprender lo que hay detrás de cada intervalo –desde el unísono y la tercera, hasta la séptima y la novena–, cuya lógica interna y funcionalidad son claves para entender la conducción a tres y cuatro voces, desde una perspectiva genuinamente polifónica; es decir, tanto horizontal como vertical (acordal). Consecuentemente, en la cuarta parte se hace cargo de la “Armonía a tres voces”, para finalmente, en la quinta y última parte, concluir con la “Armonía a cuatro voces”. En todos los casos se van explicando los fundamentos melódicos, con los saltos, resoluciones, tensiones y reposos que ello conlleva, como parte de lo que demanda el ritmo musical.

En síntesis, se trata de un libro de nutridos contenidos técnicos y musicales, pedagógicamente muy bien organizados y expuestos, con guías y ejercicios –incluidos bajos cifrados– que permiten adentrarse en profundidad en el aprendizaje de la armonía. Es un “Manuscrito” que, antes que todo, se pone al servicio de la propia música y, por esta razón, de la creación musical. De hecho, se hace cargo de la armonía tanto vocal como instrumental, lo que sirve de guía para profundizar mejor en la comprensión e interpretación musical. Sus contenidos están organizados de tal manera que, yendo desde la época medieval hasta fines del romanticismo europeo, efectivamente permite comprender mejor la propia historia de la música occidental, según cómo evolucionó en el viejo continente. Por lo mismo, permite preparar a quienes se dedican a la musicología, pues entrega argumentos que ayudan a analizar –con mayor profundidad– las partituras de los diferentes períodos históricos considerados. Dada su claridad y sistematicidad, sus contenidos incluso permiten adentrarse en la armonía en forma autodidacta, pudiendo ir descubriendo y comprendiendo paso a paso los secretos de la polifonía (el contrapunto y la armonía).

Finalmente, atendiendo a otras dimensiones del “Manuscrito”, queda claro que don Carlos Botto tenía gran pasión, vocación y rigurosidad por lo que hacía. Nada lo improvisaba. Sus clases eran consecuencia de horas de trabajo, preparación, reflexión y sistematización. Su compromiso no era solo con la institución, sino con la música misma y, en consecuencia, con las artes y el desarrollo del espíritu humano en general. Por lo mismo, este libro no solo “da cátedra” acerca de la armonía y la comprensión de estilos, sino también de la didáctica musical y, en especial, de la actitud que debiera tener cada docente con sus estudiantes y sus clases. Pero, además, da una cátedra que va más allá de la propia didáctica musical, en cuanto constituye un valioso documento histórico, vivo y vigente, de carácter testimonial, simbólico y patrimonial.

Bien se sostiene que el referido “Manuscrito” sirve tanto para profesores como para estudiantes, así como para compositores, intérpretes y musicólogos. Consecuentemente, merece estar disponible en todas las bibliotecas, institutos y centros de estudios musicales del país. Para esto, en concreto –considerando su fino diseño de factura artesanal– el libro solo se adquiere por encargo directo a su autor, Claudio Acevedo E., cuyo correo E. de contacto es: cacevedo@uchile.cl

Gabriel Matthey Correa
Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
gmatthey@uchile.cl

Juan Pablo González. *Música popular autoral de fines del siglo XX: Estudios intermediales*. Santiago: Ediciones UAH, 2023, 301 pp.

En su trabajo de 2014, “Narrative Identities and Popular Music. Linguistic discourses and social practices”, Pablo Vila da cuenta de una mutación en el campo de las teorías sociológicas. Desde la década de 1980, la articulación de teorías en torno al fenómeno narrativo se releva como una alternativa a aquellas que se construyen en función de determinantes estructurales o discursivas. Este nuevo grupo de marcos conceptuales surge de la consideración que la narración no es solo un tipo de producción cultural (género literario), sino la manera en que los seres humanos nos construimos y formamos nuestra identidad (Vila 2014: 18).

Según él, esta ampliación de las teorías ofrece nuevas posibilidades en la manera de comprender la música popular –esto se vincularía con el planteamiento de Nicholas Cook (2012) cuando se refiere a la “música como (no y) performance” (185)– y su relación con las identidades de los grupos que las producen y escuchan. Desde la musicología, Ramos (2003: 41) aboga por la narratividad o “narratología”, como prefiere designarla. Su apología a este enfoque se sustenta en lo esbozado por Newcomb en 1984: “El concepto de música como novela compuesta, como un curso de ideas psicológicamente cierto, era y es un camino importante para la comprensión de mucha música” (Newcomb 1984: 234, en Ramos 2003: 42).



Aquella noción de “música como novela compuesta” pudiese haber sido el germen de *Música popular autoral de fines del siglo XX: estudios intermediales*, el nuevo libro del musicólogo chileno Juan Pablo González. Allí procuró prescindir de un léxico académico para llegar a una audiencia variada y concatenó los cuatro capítulos (lintermedialidad interna, intermedialidad externa, los géneros autorales y, por último, el análisis de algunas canciones multiautorales), asociándolos entre sí.

Además de recurrir a bibliografía clásica y contemporánea acerca de ciencias sociales, humanidades, música popular y de *performance*, es loable cómo el autor revisa diversas fuentes, como grabaciones sonoras y registros audiovisuales, pues entiende que, por medio de la confluencia de sonidos, música, letra e imágenes, se facilita un “diálogo emocional” (Vernallis 2013) entre intérpretes y públicos, propiciando “vehículos de reminiscencia” (Van Dijck 2009). González, además, transcribe en partituras canciones del repertorio a examinar; ahonda en aspectos iconográficos de los discos y cassetes que pesquiza, ya que ciertos lugares, monumentos e infraestructuras se conectan con sensaciones, emociones y recuerdos que funcionan para diferentes comunidades, en una especie de “dialéctica interrelativa” (Middleton 1990: 249, en Vila 2014: 27).

Asimismo, explora, exhaustivamente, elementos tanto performáticos como performativos que despliegan los artistas nacionales; y releva a la prensa escrita, pues “está claro que las palabras *sobre* la música –no solo la descripción analítica, sino también la respuesta crítica, el comentario periodístico e, incluso, la conversación informal– afectan su significado” (Middleton 1990: 221, en Vila 2014: 23).

Durante la lectura, González no se enfrasca en meras descripciones y se arriesga al desarrollar interpretaciones lúcidas, avaladas por un riguroso trabajo de campo y una ardua investigación histórica. De este modo, propone una metodología para concebir la música como un fenómeno que contrasta, tensiona y comprende que las medialidades adoptan significados expresivos, semánticos y simbólicos de manera conjunta y no separada. Para eso, esbozó un modelo de análisis que dialoga con la música, la lírica, la vocalidad, el arreglo, el sonido –sin duda, cercano a lo propuesto por Philip Tagg (1982)–, mas también con lo audiovisual –o lo *audiologovisual*, a decir de Michel Chion (1999)–, el diseño, la fotografía y los discursos de músicos, críticos y fanáticos. La agencia de este último triunvirato cobra relevancia. Los significados en la música no están predeterminados, sino que se construyen por medio de un proceso de negociación o de “batalla de significados”, a decir de Pekacz (2004). Y como enfatiza Kerman (1983), “la música es proceso, acción, actividad” (108).

González, tras consultar a especialistas y abarcar un universo de 30 álbumes, 33 singles y una veintena con videoclips, el autor (sopesando aspectos sociopolíticos, históricos, de producción musical y reverberando, también, sus juicios de valor) seleccionó un corpus de siete canciones multiautorales chilenas de la década de 1990; algunas de géneros muy disímiles entre sí, pero que apelan a generaciones que vivieron o resistieron los embates de la dictadura de Augusto Pinochet. Estas son: “Tata San Juan” (1993) de Inti-Illimani para la nueva-canción; “Las seis” (1995) de Joe Vasconcellos para la fusión latinoamericana; “Bailando en silencio” (1997) de Carlos Cabezas para las contracorrientes; “La espada & la pared” (1995) de Los Tres para el pop-rock; “Borracho” (1993) de Fiskales Ad-Hok para el punk; “La rosa de los vientos” (1999) de Makiza para el hip-hop; y “Edén” (1997) de Chanco en Piedra para el funk. En la mayoría de estas composiciones es pertinente observar los usos, las funciones, las contradicciones y las disputas en recursos como la protesta, la reivindicación, la denuncia, la ironía y la comicidad, considerando que, en algunas ocasiones, es común hallar argots y neologismos (du Plessis y Chapman 1997).

Música popular autoral de fines del siglo XX: estudios intermediales permite la reflexión en torno a las conceptualizaciones (inéditas y hasta controversiales en su época) de ciertos autores, hoy canonizados en el campo de la musicología anglosajona, que también estimaron LA CANCIÓN como un lugar liminal donde distintas materialidades confluían, sin fragmentar letra, música, voz, sonido, *performance* y audiencias.

Estos tópicos serán abordados a continuación. Para Nicholas Cook (2012: 186), la *performance* corresponde a “una serie coreografiada de interacciones sociales en tiempo real entre intérpretes: una serie de actos mutuos de escucha y gestos comunitarios que representan una visión particular de la sociedad”. Para Simon Frith (2014: 360) es un proceso comunicativo y social, que necesita de un público y cuya discursividad se plasma en gestos, en signos y en movimientos corporales, como el uso de la voz. El cuerpo, entendido como un “objeto dotado de un significado”, es la fuente de esa voz que tensiona la escisión objetividad versus subjetividad. ¿Lo que emana del intérprete es verdadero o falso? Como apunta Frith, “no consumimos las estrellas, sino sus *performances* [...] Escuchar una canción es ver su *performance*, sobre el escenario, con todos sus trucos” (Frith 2014: 369).

El gran truco de un cantante es saber representar las emociones que enuncia, convencernos de que lo que interpreta es “sincero” mediante su esfuerzo físico y sus expresiones faciales y corporales: “Cantar [...] significa encarnar al protagonista de la canción (las emociones que corresponden a este rol), encarnar el rol de estrella (los movimientos en consonancia con la imagen) e insinuar que se trata de un material real” (Frith 2014: 371).

Philip Auslander (2009), muy citado por González, ratifica que un cantante se exhibe como *persona real*, como *persona de la performance* y como *personaje*. Según él, la *persona de la performance* es la figura más relevante de ese esquema, pues funge como “punto de identificación entre los *performers* y sus audiencias” (306). La persona de la *performance* cobra especial importancia, porque, gracias a ella, la audiencia accede tanto a la *persona real* como a los *personajes* que encarna. Esto explica cuando un asistente a un concierto, además de aplaudir y corear, le “habla” al cantante-ídolo, quien responde (y erotiza) con su mejor sonrisa, su mejor falsete, su mejor impostación, su mejor mirada. El público, que en ningún caso permanece pasivo, “desarrolla una persona” (Auslander 2009: 314). Una persona que “inscribe las emociones que escucha –o la expresión de emociones– en sus propias historias [...], extendiendo la *performance* sobre sus recuerdos de situaciones y relaciones” (Frith 2014: 369).

A partir de *Música popular autoral de fines del siglo XX: estudios intermediales* y del marco teórico que se ha elucidado, ha sido inevitable rememorar a la fallecida cantante Cecilia, la Incomparable, de quien incluso se rodó una serie televisiva estrenada en octubre de este año. En efecto, sus fraseos, sus inflexiones vocales, su carácter y su habilidad para componer la distinguieron del resto de sus colegas. Juan Cristóbal Peña, autor de su biografía no autorizada, sostiene que, con Cecilia, “el rock femenino se declara inaugurado en Chile” (2002: 43). Pese a ostentar una “voz metálica [...] [y] un carisma que derrochaba optimismo” (2002: 45), ella enfrentó las críticas de la prensa y de sus pares por su *look* masculinizado, de cabello corto y de gestos toscos, como el polémico “beso de taquito”.

No obstante, Peña argumenta que, más allá de esa voz “intensa, dramática, emotiva como nunca se había escuchado en una cantante chilena” (2002: 46), Cecilia despertó el fervor del público femenino por su actitud vanguardista, por no responder a los cánones de la mujer sumisa y angelical, y por “fumar sin culpas, usar pantalones largos y buscar protección y afecto en el mismo sexo” (2002: 47). En este sentido, Cecilia se sitúa como un estandarte de la emancipación (homo)sexual desde el Chile de los años sesenta. También podríamos considerar a Cecilia, remitiendo a la musicóloga Suzanne Cusick, como una artista que performaba “la resistencia, la evasión, la liberación y el deleite del cuerpo” (Cusick 1999: 42-43).

Acerca de otro de los componentes de la canción que analiza Juan Pablo González, la voz, se podría aludir a la propuesta de Frith, quien la comprende como *instrumento musical*, *cuerpo*, *persona* y *personaje*. La voz, afirma, es maleable. La voz sería tratada como una “actuación”, convirtiéndose en un *personaje*: los oyentes, además de receptores de la música, son emisores, por lo que contestarían a esa voz que los interpela, apropiándose de una “personalidad vocal”, de un “disfraz musical” (Frith 2014: 348).

La voz, apunta Frith, denotaría el género. Y hay intérpretes que, por su tesitura, transgreden los axiomas de la biología: la distinción “natural” entre lo masculino y lo femenino se difumina y, entonces, dudamos que una voz corresponda al cuerpo de un hombre o de una mujer. Frith se cuestiona: “¿Una voz tiene que tener cuerpo? ¿Debe tener género? ¿Puede un cantante cambiar de sexo?” (2014: 344). Según Cusick (1999: 26-29), se pueden “revolucionar los significados” del género y el sexo por medio de la voz, independiente de las limitaciones físicas, de las “inmutables estructuras de nuestros cuerpos” y de las “inevitables consecuencias del sexo biológico”.

La voz, concebida como una construcción cultural, y sobre todo la voz cantada, performa “las fronteras del cuerpo” (Cusick 1999: 29) y permite cavilar en torno a nuevas masculinidades y feminidades. La voz se inserta en una canción, cuyo discurso es terreno fértil para el despliegue de *performances* de género y de sexo subversivas.

Aquello, que podría contribuir a un futuro análisis intermedial por parte de Juan Pablo González, resonó en la cabeza de esta investigadora: pensé en un cantante de gran relevancia desde la década de 1980, tanto por su calidad compositiva como por sus discursos, cuya voz (o *el grano de la voz*, a decir de Roland Barthes [2005]) aún no ha sido escudriñada: Jorge González. Esta podría entenderse “no solo en términos de su producción por el cuerpo, sino también por sus implicaciones para el cuerpo” (Jarman-Ivens 2011: 7).

Se podría, quizás, señalar que su voz es *queer*, en cuanto a *instrumento musical*, *cuerpo*, *persona* y *personaje*, como postula Frith. Sea por “tecnologías externas involucradas en la grabación y en la producción de la música, sean tecnologías internas (fisiológicas) de la voz misma, o sean (en un sentido

ampliamente foucaultiano) tecnologías del poder” (Jarman-Ivens 2011: vii). La voz de Jorge González, con sus atributos performáticos y performativos (Butler 1998), es capaz de “dramatizar las incoherencias en las relaciones supuestamente estables al sexo cromosómico, el género y el deseo sexual” (Jagose 1996: 3, en Jarman-Ivens 2011: 163).

Tal vez esta proposición “osada” pueda ser aceptada o refutada. Pero la *performance* musical y la performatividad de género (Butler 1998) en la voz del exlíder de Los Prisioneros podría discurrirse desde las entonaciones, los matices, las colocaciones, las inflexiones vocales y las técnicas, como el *falsete* y el *vibrato*, en su sencillo “Esta es para hacerte feliz” (1993) y en *covers* de temas como “Fresa salvaje” (1972) de Camilo Sesto; “More Than A Woman” (1977) de Bee Gees; “Sin disfraz” (1985) de Virus; “A Little Respect” (1988) de Erasme; “Take a Bow” (1994) de Madonna; “Jesus To A Child” (1996) de George Michael; y “Esquemas Juveniles” (2006) de Javiera Mena, todos artistas sexodisidentes o que interpelan a la comunidad LGTBIQ+.

Repensar la discursividad y la tangibilidad de la *performance*, como se ha profundizado aquí, nos insta a abandonar el mandato del *logocentrismo* (Derrida 1972); es decir, solo acotarnos a la letra de una canción) y a contemplar aspectos sustanciales en una puesta en escena, como los gestos, lo visual y la voz.

La canción autoral en el Chile de fines del siglo XX no solo “se trata de significados, sino de sonidos. Y no solo de cómo suena la música, sino también de cómo suenan las palabras”, así como rubricaba, en 1995, el periodista Sergio Fortuño en la extinta revista *Rock & Pop*.

De esta manera, se podría realizar un ejercicio *meta-inter-medial*, citando una crítica escrita por Juan Pablo González acerca del disco de hip-hop *Ser Humano!!* (1997) de Tiro de Gracia. Es factible que él no haya sido consciente de que ya efectuaba un análisis que ponderaba elementos que hoy, precisamente, arguye en *Música popular autoral de fines del siglo XX: estudios intermediales*:

Junto con ingeniárselas para meter un clavo de cuatro pulgadas dentro de la caja del disco, los Tiro de Gracia han logrado producir un sonido limpio, bien mezclado y con planos sonoros claramente diferenciados, donde se aprecia su rítmico contrapunto de timbres y ataques. Debajo del incesante discurso de la voz, aparecen teclados con armonías lentas, disonantes y gélidas, indiferentes al caliente cuatro por cuatro del bajo y la batería, logrando un necesario contraste a la monótona letanía del canto rapero (*Rock & Pop*, 41, octubre de 1997).

Indagar la música autoral de las postrimerías del siglo XX no solo atañería a casos de estudio en Chile, sino también en Iberoamérica. El objetivo de *Música popular autoral de fines del siglo XX: estudios intermediales* es vislumbrar las refractarias medialidades e indagar sus vínculos con las agendas sociales, políticas y culturales –casi siempre al unísono en el Cono Sur– focalizadas en la restauración de la democracia, en la transmisión transgeneracional de la memoria, en la salvaguardia del medio ambiente, en la recriminación a la (post)modernidad neoliberal, en los conflictos afectivos, en las olas migratorias y en la catarsis tras la dictadura, acontecimientos compartidos en nuestro continente.

Esto se refleja en “Circo Beat” (1994) de Fito Páez, quien aludió a la payasada política argentina. En esta canción, que abre el disco homónimo y cuya introducción remite a un espectáculo: aplausos, vítores, fanfarrias y un presentador que vocifera: “Sean bienvenidos a la primera función del Circo Beat/ El circo más sexy, más alto, más tonto del mundo/ Desde ahora y para siempre/ Cualquier semejanza con hechos reales correrán por vuestra propia imaginación”¹.

Este himno rockero, que abarca temáticas “de misterio, de amor, de dinero y soledad”, es una clara crítica, por una parte, a la farándula local, en la que los famosos son capaces de alardear su intimidad para hipnotizar a los televidentes; y, por otra, a la administración de Carlos Menem, tensionada por la hiperinflación y el desempleo.

Implícitamente, Páez se refiere al otrora Presidente de la República –apodado de *monarca*: mitad mono, mitad *garca*²– en el verso “y los monos están devastando este lugar”. Es interesante cómo Fito traza una semejanza entre su sencillo y la decadencia política: “Cuando Menem salió a hablar del

¹ Recuperado de <http://rock.com.ar/artistas/136/letras/3538> [acceso: noviembre de 2017].

² Recuperado de https://www.reddit.com/r/argentina/comments/2molzq/que_apodos_conocen_para_carlos_sa%C3%BAI_menm/ [acceso: noviembre de 2017].

primer mundo yo salí a hablar del *Tercer mundo* [disco de 1990]. Y cuando Menem habló del dueño del circo, yo hablé del *Circo beat*³.

Nunca hay una escucha neutra, no mediada y una obra con sentido cerrado en sí misma, tal como proclama Juan Pablo González en *Música popular autoral de fines del siglo XX: estudios intermediales*. Desde esta postura, tanto la creación, la recepción y la escucha se realizan en un proceso dinámico de intercambio, articulación, conflicto y construcción de significados, que permite una apropiación plural de la música y la continua reconstrucción de sus sentidos en distintos contextos.

Al respecto, Marín (2014) esclarece:

Que la música tiene una dimensión espacial física y psicológica no es algo nuevo: la música ayuda a estructurar el espacio (el real y el simbólico), a crear un sentido de identidad entre quienes la comparten en la escucha o la interpretación y también un sentido de exclusión entre quienes no acceden a ella. La música es, por tanto, un medio particularmente eficaz no solo para crear y organizar el espacio, sino también de crear el tiempo y definir la identidad (12-13).

Nayive Ananías
Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile
nayive.ananias@gmail.com

BIBLIOGRAFÍA

AUSLANDER, PHILIP

2009 "Musical Persona: The Physical Performance of Popular Music", *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*. Derek B. Scott (editor). 1ª edición. Burlington: Ashgate, pp. 303-315.

BARTHES, ROLAND

2005 *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI.

BUTLER, JUDITH

1998 "Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista", *Debate Feminista*, XVIII, pp. 296-314.

CHION, MICHEL

1999 *El sonido: Música, cine, literatura*. Barcelona: Paidós Ibérica.

COOK, NICHOLAS

2012 "Music as Performance", *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*. Martin Clayton, Trevor Herbert y Richard Middleton (editores). 2ª edición. Nueva York: Routledge, pp. 184-194.

CUSICK, SUZANNE

1999 "On Musical Performances of Gender and Sex", *Audible Traces. Gender, Identity, and Music*. Elaine Barkin y Lydia Hamessley (editoras). Zúrich y Los Ángeles: Carciofoli Verlagshaus, pp. 25-48.

DERRIDA, JACQUES

1972 *La dissémination*. París: Seuil.

DU PLESSIS, MICHAEL Y KATHLEEN CHAPMAN

1997 "Queercore: The Distinct Identities of Subculture", *College Literature*, XXIV/1, pp. 45-58.

FRITH, SIMON

2014 *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*. Buenos Aires: Paidós.

³ Entrevista de la revista *La Maga*, del 13 de diciembre de 1995.

- JARMAN-IVENS, FREYA
2011 *Queer Voices. Technologies, Vocalities, and the Musical Flaw*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- KERMAN, JOSEPH
1983 "A Few Canonic Variations", *Critical Inquiry*, X/1, pp. 107-125.
- MARÍN, MIGUEL ÁNGEL
2014 "Contar la Historia desde la periferia: Música y ciudad desde la musicología urbana", *Neuma: Revista de Música y Docencia Musical*, II, pp. 10-30.
- PEKACZ, JOLANTA
2004 "Memory, History and Meaning: Musical Biography and its Discontents", *Journal of Musicological Research*, 23, pp. 39-80.
- RAMOS, PILAR
2003 *Feminismo y música. Introducción crítica*. Madrid: Narcea.
- TAGG, PHILIP
1982 "Analysing popular music: theory, method and practice", *Popular Music*, 2, pp. 37-67.
- VAN DIJCK, JOSÉ
2009 "Remembering Songs through Telling Stories: Pop Music as a Resource for Memory", *Sound Souvenirs. Audio Technologies, Memory and Cultural Practices*. Karin Bijsterveld y José van Dijck (editores). Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 107-119.
- VERNALLIS, CAROL
2013 *Unruly Media. YouTube, Music Video, and the New Digital Cinema*. Nueva York: Oxford University Press.
- VILA, PABLO
2014 "Narrative Identities and Popular Music. Linguistic discourses and social practices", *Music and Youth Culture in Latin America: Identity Construction Processes from New York to Buenos Aires*. Pablo Vila (editor). Nueva York: Oxford University Press, pp. 17-80.

Fauna musical. Sergio Berchenko (composición). Armands Abols (piano). Héctor Ruiz Chaochato, Pau Gasol Vall y Karina Cocq (ilustradores). Camila Calderón, Olivia Vergara, Paulina González y Carlos Valdivia (colaboración científica). Valdivia: Ministerio de las Culturas, Fondo del libro y la lectura, Fomento a la Industria/Apoyo a Ediciones - Colecciones 2023.

El compositor, arreglador y docente, Sergio Berchenko, nacido en 1973 en Santiago de Chile, inició su formación en el Instituto Escuela Moderna de Música en 1994. Desde 2009, sus composiciones resuenan en escenarios internacionales, siendo estrenadas por agrupaciones en Asia, Europa y Latinoamérica, acumulando premios y elogios. En Chile, diversas agrupaciones y orquestas profesionales, juveniles e infantiles han presentado sus composiciones. Con un Magíster en Composición Musical, forma parte del Conservatorio de Música de la Universidad Austral de Chile desde 2016, enriqueciendo el panorama musical contemporáneo con su creatividad y enseñanza de la armonía y el análisis musical.

Esta colección de tres libros, que también son partituras (música), donde se mezclan además el arte de la ilustración y la divulgación científica, fue gestionada por Berchenko. Cada libro se estructura en formato *lepoello* o de "acordeón", con una extensión de 126 centímetros de largo y con seis caras plegables. Por un lado la partitura y por el otro una hermosa ilustración, que permite al músico tener



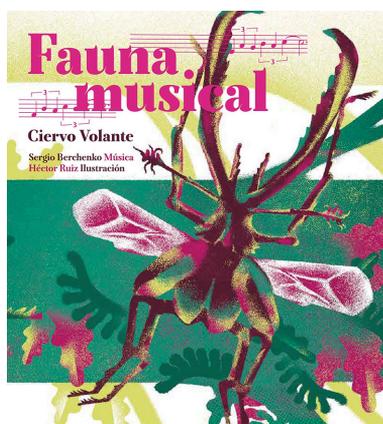
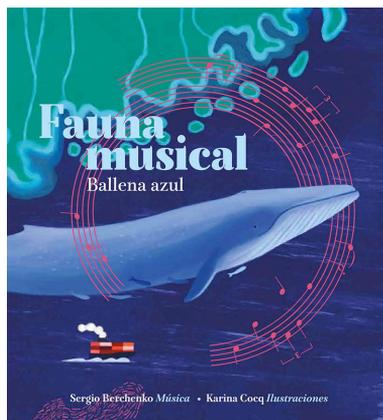
una aproximación al *arte simbólico-simbolizante* de las notas musicales. En el fondo se busca, por medio de la música, describir lo que se quiere representar de manera estilizada: las especies elegidas de los libros de *Fauna musical*. La colección se basa en tres seres vivos, el ciervo volante (*Chiasognathus grnatii*), el picaflor chico (*Sephanoides sephanoides*) y la ballena azul (*Balaenoptera musculus*). Al igual que su obra anterior *Música fluvial para piano o dos instrumentos melódicos nivel básico y medio*¹, el proyecto fue financiado por el Ministerio de las Culturas, Artes y el Patrimonio, Gobierno de Chile.

Esta colección surge de la necesidad de crear obras musicales que permitan apreciar la rica fauna local. Se presenta como una propuesta de libros informativos que exploran la vida y los movimientos de especies vinculadas con la Región de Los Ríos. Cada libro presenta una paleta única, transportándonos a imaginar el hábitat de cada especie, su escala, color y características físicas. Es el resultado de un trabajo interdisciplinario en el que participaron ilustradores con diversas técnicas. Héctor Ruíz Chaochato fue el encargado del diseño gráfico e ilustraciones del libro *Ciervo Volante*. Del español Pau Gasol Vall, encontramos las ilustraciones del libro *Picaflor Chico*, y de la chilena radicada en España, Karina Cocq, las ilustraciones de *Ballena Azul*. La colaboración científica contó con la participación de Camila Calderón, Olivia Vergara, Paulina González y Carlos Valdivia, quienes proporcionaron información esencial acerca de los protagonistas de cada libro. La doctora en Ecología, Rocío Jaña, una destacada gestora en divulgación científica, se encargó de preparar los contenidos de los diferentes libros, junto con Patricia Cocq, directora de Cocorocoq Editoras.

El compositor invita “a sentir, oír, ver y conocer un poco más de cada especie a través del arte y de la ciencia”, por lo que cada volumen cuenta con un código QR para acceder a una grabación de su obra.

El primer libro, *Ciervo volante*, incluye el siguiente texto: “En el suelo, bajo la vegetación de los bosques templados de sur de Sudamérica, una hembra tornasol pone sus huevos. De ellos nacerán larvas de ciervos volantes (o cantarias, como las conocen en el sur de Chile), que luego se transformarán en adultos y se moverán hasta las altas copas de los árboles. Estos árboles serán también su cobijo y su alimento, alimentándose de la savia que se encuentra entre las cicatrices del tronco”. Este libro se divide en tres piezas: “Batalla”, con una duración de 0’44, en un compás de 4/4 a un pulso de negra “épico” a 109, compuesto por 21 compases; “Metamorfosis”, con una duración de 1’06, en un compás de 7/4 a un pulso de negra igual a 113, con 18 compases; y “Parálisis”, con una duración de 1’12, en un compás de 6/8 a un pulso de negra igual a 147, compuesto por 26 compases.

El segundo libro, *Picaflor chico*, describe esta ave de la siguiente manera: “Siempre apurado en diferentes territorios, desde el desierto hasta la Patagonia. En Chile, vive entre las regiones de Atacama y Magallanes. Sus 200 aleteos por minuto le permiten detenerse en el aire para alimentarse del néctar de algunas flores... ¡lo vuelven loco las flores rojas! Alimentándose ayuda a la reproducción de 2 de cada 10 árboles del sur de Chile, a través de la polinización de sus flores”. Este libro se divide en tres piezas: “Canto por territorio”, con una duración de 1’17, en un compás de 4/4 con un pulso de negra igual a 133, con 32 compases; “La casa del musgo”, con una duración de 00’44, en moderato, con un pulso de 137 y 21 compases con alternancia de compás 4/4 y 3/4. El libro concluye con “Flotando en



¹ Berchenko, S. (2019). *Música fluvial para piano o dos instrumentos melódicos nivel básico y medio* (63 páginas).

la octava”, con una duración de 1’00, en moderato, en un compás de 4/4 con un pulso de negra igual a 99, compuesto por 21 compases.

Ballena azul, tercer libro, se refiere a esta especie así: “Es el mamífero más grande de nuestro planeta, y nada distancias enormes, desde la Patagonia hasta el Caribe. Un animal gigantesco que se alimenta de crustáceos tan pequeños que solo pueden ser vistos con microscopio”. Este libro se divide en tres piezas: “Cielo Marino”, con una duración de 2’02, en moderato, en un compás de 4/4 con un pulso de negra igual a 94 y un compás “libre”; “De Regreso a Casa”, con una duración de 1’20, en un compás de 4/4 con un pulso de negra igual a 56, con repetición en el compás 10 y dos compases en la segunda casilla; y finalmente, “Breve Historia Milenaria”, con una duración de 2’10, en 6/4 con un pulso de negra igual a 73, compuesto por 12 compases. La duración total de la colección es de 10:8’15”.

En conversación con el compositor Sergio Berchenko, señaló lo siguiente respecto de *Ballena azul*:

–“La obra pretende recrear musicalmente comportamientos tales como la inmersión y subida a la superficie, la expulsión del chorro de agua y el choque del cuerpo del cetáceo con el mar. Se incorpora el gesto sonoro de las hélices de los barcos, como una perturbación en el medio marino. En cuanto a la estructura: La pieza posee dos secciones A y B. La letra C se considera una perturbación. La pieza se divide en nueve módulos.

“Con relación a la hermenéutica para la interpretación, la sección A comienza con el módulo 1, luego el 2 y posteriormente el 3. A continuación el intérprete toca a voluntad cuantas veces quiera los seis primeros módulos y en el orden que desee. La única condición es que en cuanto se pierda el sonido del módulo 1, este debe volver a tocarse para mantener siempre dicha sonoridad. El módulo 6 hace de pivote para pasar a la sección B. La sección B se debe tocar en el orden que en la partitura aparece. El módulo 9 corresponde a la interferencia sonora. Esta puede tocarse en cualquier momento”.

“‘Cielo marino’ es una composición musical que se basa principalmente en uno de los sonidos que emite la ballena azul. ‘Breve historia milenaria’ está basada en la teoría de autores que sostienen que las ballenas serían ‘especies culturales’, con manada, generaciones que transmiten información a otras generaciones. La composición musical pretende expresar poéticamente una breve historia milenaria de los antepasados en una época pasada, de pleno apogeo y sin la intervención devastadora del ser humano. ‘De regreso a casa’ tiene un doble carácter. Comienza con la primera parte más melancólica e íntima, aludiendo a la caza que tuvo este cetáceo. Luego la segunda parte posee un carácter más alegre y esperanzador que alude a un mejor futuro para esta especie. La pieza conserva varios elementos de la composición número uno, no obstante hay una variación de los recursos musicales. De este modo todas las piezas de la ballena azul van a quedar cohesionadas con los mismos elementos musicales pero con variaciones”.

En cuanto a *Ciervo volante* y *Picaflor chico*, afirma lo siguiente:

“En *Picaflor chico*, “‘Canto por territorio’ intenta evocar las ‘vocalizaciones’ en torno a las peleas por el territorio y por la comida. ‘Casa de musgo’ es una pieza de carácter acogedora que ilustra el nido de esta ave”. Y en *Ciervo volante*, ‘Metamorfosis’ es una traducción poética de la transformación que sufre este escarabajo. La melodía de esta pieza va experimentando variaciones aludiendo al proceso de cambio del insecto. ‘Batalla’ tiene una escritura musical que intenta describir de forma enérgica una contienda entre dos machos por aparearse con la hembra. ‘Parálisis’ es una música descriptiva del último ciclo del insecto. Este ser vivo queda en estado de parálisis para luego morir”.

Fauna musical se estrenó el sábado 26 de agosto a las 11:00 horas, en el Centro de Extensión de la Universidad Austral de Chile, Campus Los Canelos, ubicado en calle Yervas Buenas 181, Valdivia. Armands Abols interpretó en vivo las piezas escritas para piano.

Intérprete de estas piezas tanto en su estreno como en su grabación, el pianista letón Armands Abols realiza continuamente giras por Europa y América. Destacan sus actuaciones en el Carnegie Weill Recital Hall y la Sala de la O.N.U. de Nueva York. Ha sido solista con orquestas destacadas como la Royal Philharmonic Orchestra, Gulbenkian Chamber Orchestra, Orquesta de la Ciudad de Barcelona, Orquesta Sinfónica Nacional de Letonia, Orquesta Filarmónica de Montevideo y Orquesta Filarmónica de Bogotá, entre otras.

Abols ha tenido actuaciones relevantes en los últimos años con la Orquesta Sinfónica Nacional de Letonia, Orquesta Sinfónica de Chile, Orquesta Filarmónica de Chile, Orquesta de Cámara de Chile, Orquesta Sinfónica de Montevideo, Orquesta Sinfónica de la Universidad de Cuyo en Mendoza y Orquesta de Cámara de Valdivia, entre otras. Desde 2003 es profesor titular en la Universidad Austral de Chile, habiendo titulado a ocho alumnos de intérprete superior en piano hasta la fecha.

En el lanzamiento oficial de *Fauna musical* en Valdivia, hubo más de doscientas personas, de acuerdo con el aforo máximo de la sala. Esto se explica porque la presente obra constituye un aporte al escaso repertorio infantil, conformada por nueve pequeñas piezas, para niños o niñas que tengan distintas competencias técnicas. En ese sentido, *Fauna musical* viene a llenar un vacío de la literatura musical chilena, con el agregado de ser una propuesta explícitamente ecológica. La estética de los libros, con relación a las artes visuales, es muy cercana a la realidad en forma y fondo, sobre todo en la representación de las especies.

Debido a que la obra está en soporte de papel, el compositor se ha preocupado de que el contenido musical esté disponible tanto en su página *web*² como en la plataforma digital en línea Spotify, en la que se escucha por separado *Ballena azul*³, *Ciervo volante*⁴ y *Picaflor chico*⁵.

Vladimir Barraza Jeraldo
Conservatorio de Música, Facultad de Arquitectura y Artes,
Universidad Austral de Chile, Chile
vbarraza@uach

² Sergio Berchenko Compositor. Recuperado de <https://www.sergioberchenko.com/about-1> [acceso: 22 de agosto de 2023].

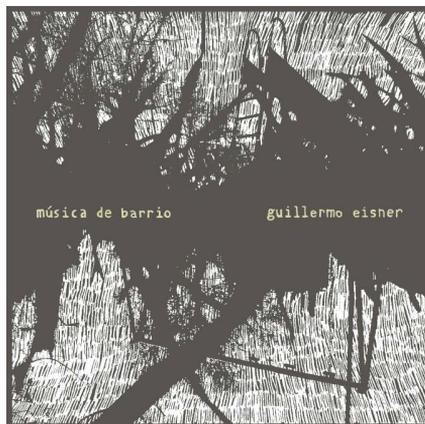
³ *Ballena azul* (2023). Fauna musical para piano. Spotify. https://open.spotify.com/album/0M3pXHraTLN3cyhn4arY7E?si=zal7qYnsS0yIcpLIofwE_w [acceso: 22 de agosto de 2023].

⁴ *Ciervo volante* (2023). Fauna musical para piano. Spotify. <https://open.spotify.com/album/1pZqNhYlyuqSTBdEL7cYQK?si=vZbqEHBvQy62eap5mSLPuw> [acceso: 22 de agosto de 2023].

⁵ *Picaflor chico* (2023). Fauna musical para piano. Spotify. <https://open.spotify.com/album/38SfditfHsihxa35IW9fwA?si=DRuiv6xRSxi-fCBMYHbrAg> [acceso: 22 de agosto de 2023].

RESEÑAS DE FONOGRAMAS

Música de barrio. Guillermo Eisner. José Luis Urquieta (oboe), Andrés Pantoja (guitarra), Carmen Troncoso (flauta dulce alto y tenor), Felipe Cussen (flauta dulce bajo), Marcela Lillo (piano), Felipe González (marimba), Eugenio González (guitarra), Alejandro Lavanderos (flauta en sol y do), Jorge Garrido (flauta en do), Constanza García (flauta en do), Fernando Figueroa (flauta baja). [CD] Cero Records, 2019.



Siempre que recordamos nuestro barrio, a la distancia, se nos vienen a la memoria múltiples imágenes, sensaciones, sonidos y toda clase de recuerdos de aquel entorno en el que crecimos o que habitamos. Por lo que pensar en el barrio representa una vuelta a nuestra historia, a nuestro sentido de pertenencia, a la nostalgia, y de alguna manera, volvemos a ciertos rincones, a la familia, a los viejos amigos, y al primer beso. “Volver al barrio es una fuga” (Mario Benedetti), porque se superponen y entrelazan las memorias y añoranzas más profundas de nuestro pasado, en un vaivén que a veces es dulce, esperanzador, y otras veces amargo. Y cuando regresamos al barrio, ya no es el mismo, y nosotros tampoco somos los mismos; hemos cambiado, al igual que han cambiado los tiempos que otros recuerdan en cada nuevo barrio que habitamos.

Esta idea del barrio al que pertenecemos, que habitamos, en el pasado o en el presente, y la sensibilidad y conciencia de reconocer que nuestras memorias se van retroalimentando y conectando en el devenir espacio-temporal en el que transcurre la vida, se nos presenta convincentemente en *Música de barrio*. Álbum monográfico de Guillermo Eisner, compositor uruguayo radicado en Chile, que fue publicado por Cero Records (México, 2019) y que, por medio de siete obras en diferentes formatos instrumentales de música de cámara, nos propone un recorrido por diversos estados oníricos y emocionales propios del barrio interior del autor. Y a propósito del nombre, no es casualidad que estas obras fueran escritas en barrios emblemáticos de Santiago de Chile y de Ciudad de México entre el 2012 y 2017. Estas hablan desde el sentir del autor y de lo que representan sus memorias, viajes, nostalgias, esperas, desapegos, afectos, incertidumbres y certezas.

En general, podemos decir que las obras develan una propuesta compositiva que indaga y explora en un “constante rejuego de confrontaciones entre lo propio y lo ajeno” (Alejo Carpentier), debido a las influencias, estímulos y experiencias de la vida que recoge el autor. Es música que nos habla de una sensibilidad y tendencia hacia lo simple, aunque con cierto grado de complejidad, pero fuera del marco de convenciones escolásticas, formales y estéticas de la tradición centroeuropea. Y si bien no logramos revisar las partituras de las obras, las impresiones que nos dejan, desde la escucha, nos permiten identificar una lograda factura; por la interpretación, la escritura, las técnicas utilizadas, el manejo tímbrico, textural y formal, y una interesante gama de colores y polifonías que se despliegan en el espacio-tiempo con cierto grado de ritualidad, y con una manera original para narrar que da sentido a las obras. En algunos pasajes podemos identificar sutiles influencias de Igor Stravinski, Luciano Berio y autores latinoamericanos como Leo Brouwer y Egberto Gismonti, aunque sin condicionar la propuesta del autor.

Desde esa perspectiva, “Primeros cantos” (2016), obra inicial de este álbum, escrita para oboe solo e interpretada excepcionalmente por José Luis Urquieta, se caracteriza por una sonoridad casi ancestral que nos remite a lo primigenio, al origen, y un cierto grado de ritualidad. Y esto ocurre porque el planteamiento formal de la obra permite fluir con naturalidad a las frases, motivos, gestualidades,

registros, multifónicos, trinos y materiales en general, para que transcurran sin prisa y con los puntos de reposo necesarios para dejar respirar y suspirar tanto al intérprete como al escucha. Es importante decir que, según la información entregada en el folleto que acompaña al disco, se trata de una obra inspirada en la curiosidad del autor, por imaginar en las posibles formas de escucha de su hijo Pedro, a quien dedica esta obra, cuando aún se encontraba en el vientre materno.

“Estampa” (2014), interpretada por Andrés Pantoja, destacado guitarrista chileno radicado en Estados Unidos, aparece como una atractiva pieza con rasgos del repertorio guitarrístico latinoamericano, aunque con un carácter particular de materiales como arpeggios, notas al aire, armónicos, ritmos y otras técnicas y sonoridades. Un aspecto importante en la dimensión formal y tímbrica de la obra, es la manera en que el autor propone las transiciones entre los puntos de tensión y reposo mediante recursos efectivos como ritardandos, calderones, silencios, variaciones de tiempo y timbre, entre otros. Esto ocurre también con la propuesta armónica y rítmica, en donde más allá de identificar centros tonales, alturas, y variaciones de ritmo, parecería que escuchamos frente a un cuadro lleno de texturas, movimientos, transiciones, personajes y detalles. Vale decir, que la información contenida en el álbum nos dice que se trata de una obra inspirada en el *Capricho 43* de Francisco de Goya “El sueño de la razón produce monstruos”.

Y si en el disco podemos identificar a nivel sonoro, rasgos rituales, lúdicos, de congregación, e incluso sonoridades de carácter precolombino, podemos considerar para ello la obra “Plaza” (2014), escrita para dos flautas dulces que interpretan Carmen Troncoso y Felipe Cussen. Se trata de una obra que explora a nivel tímbrico, textural y espacial, en diversas sonoridades de la flauta dulce en tres registros diferentes: alto, tenor y bajo, con lo que, desde la escucha, parecería que estamos frente al sonido de flautas y ocarinas precolombinas o amazónicas, que se entrelazan para evocarnos una suerte de código antiguo. En la descripción del librito acerca de esta obra, el autor comenta su interés en recrear desde diversas miradas “un espacio tan común y habitual como lo es una plaza”, en la que confluyen diversas personas, tradiciones y acontecimientos.

En “Río de las lluvias” (2017), escrita para piano y marimba, e interpretada por Marcela Lillo y Felipe González, respectivamente, el autor articula un trabajo tímbrico, polifónico y dialógico muy interesante entre los instrumentos, explorando con diferentes recursos, registros, e incluso con técnicas extendidas. Esto le permite evocar diferentes momentos en el devenir de la corriente de un río, y de sus interacciones con las lluvias, las rocas, las pendientes y los espacios amplios del caudal. En ese sentido, escuchamos corrientes cambiantes que, llevadas al plano de lo musical, sonoro y estructural, podemos identificar con puntos de reposo, movimiento, actividad, y tensión. En el librito del disco, el autor comenta que se trata de una recreación subjetiva del fluir del río Maule de Chile, que nace en la cordillera de los Andes, y desemboca en el océano Pacífico.

“Domingo” (2012), escrita para dos guitarras que interpretan Eugenio González y Andrés Pantoja, es una obra que sugiere ciertos niveles de indeterminación y libertad, quizás no en la propuesta final de la partitura y la interpretación, pero posiblemente durante el proceso creativo. Esto, debido a que escuchamos materiales, timbres y gestualidades diversas que se mueven y entrelazan con un aparente nivel de fluidez, juego y libertad en la propuesta rítmica, armónica, y en el uso de técnicas extendidas. Y más allá de identificar ciertas relaciones entre acordes o intervalos que se mueven simétricamente, cambios de registro y *scordatura*, variaciones rítmicas que parecen provenir de la clave del candombe o la omisión de un centro de gravedad tonal, la obra sugiere la preocupación del autor por trabajar con pequeñas texturas que se permutan y entrelazan para articular una entidad macrotextural con vida propia.

La obra “Sur” (2013), escrita para el ensamble de flautas “Antara”, es una interesante obra que nos conecta con elementos rituales y mestizajes, no solo a nivel de la propuesta sonora y tímbrica de las flautas y su entrelazamiento armónico y motivico, sino también por la forma narrativa en la que Guillermo va articulando y disponiendo los diferentes materiales a lo largo del recorrido de la obra. Bien podríamos decir que, a partir de la primera audición, las sonoridades, efectos y ensamblajes de las flautas nos trasladan a una atmósfera paisajística de la naturaleza, la cordillera, los lagos, mares y montañas del extremo Sur, pero también, a sincretismos y tradiciones propias del sur del continente, tales como fiestas y rituales.

Y para cerrar este álbum Guillermo presenta la obra “Monólogo” (2012), que interpreta al piano Marcela Lillo. Acá los acordes, su repetición y variación; su espacialidad y los tímidos motivos nos remiten a una cierta atmósfera de nostalgia, pero que transcurre sin prisas y en aparente paz. En esta obra, pareciera que el autor tomó cierta influencia de la “música de mobiliario” de Satie, para

envolvemos en una atmósfera que nos anuncia un cierre o final. No por algo se trata de una obra que fue compuesta para la obra de teatro *Calderón* de Pasolini, como parte del monólogo final del personaje de Rosaura, por lo que, trasladada al contexto de cierre de este álbum monográfico, encaja muy bien para el cierre de esta producción.

Las grabaciones y el sonido general del disco es fidedigno y cristalino en relación con las características de las obras y el timbre de los instrumentos, lo que revela una importante atención en los detalles de grabación, edición y mezcla por parte del ingeniero de grabación y del propio Guillermo, aunque el nivel de amplitud general resulta un tanto tenue en los momentos de menor dinámica. Entre algunas pistas, particularmente entre la primera y la segunda, el tiempo de espacio entre ambas, a nuestro entender, es un tanto reducido para que el auditor pueda asimilar el cierre de la primera obra y el inicio de la siguiente.

El diseño gráfico del disco, a cargo del artista visual Vicente Cociña, está muy bien logrado en relación con la propuesta sonora de esta producción. Además se incluye el mencionado folleto, tanto en español como en inglés, que permite informar de manera efectiva de los aspectos generales del álbum y de algunas ideas detrás de cada una de las obras.

Luego de la audición de las obras que conforman esta propuesta, podemos decir que, si bien son obras con rasgos diferentes y particulares, debido a los periodos, búsquedas y lugares en donde fueron escritas, destacamos –como lo mencionamos inicialmente– un sello personal del autor y, sobre todo, una búsqueda constante por explorar en diferentes rincones emocionales y estéticos, dejando escuchar un lenguaje propio y un oficio sólido en la composición escrita. El orden de presentación de las obras es bastante coherente con la propuesta global del disco, a la que Guillermo define conceptualmente como *Música de barrio* y a la que nosotros, desde afuera, y con una mirada que no deja de ser subjetiva –al igual que los márgenes de subjetividad que nos propone el autor en este recorrido– diremos que se trata de “la música del barrio interior del autor”.

Rodrigo Castellanos Reyes
Escuela de Artes Musicales y Sonoras, Facultad de Arquitectura y Artes
Universidad Austral de Chile, Chile
rodrigo.castellanos@uach.cl

BIBLIOGRAFÍA

CARPENTIER, ALEJO

1985 “América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música”, *América Latina en su música*. Quinta edición. Isabel Aretz (relatora). México: UNESCO, Siglo Veintiuno Editores, pp. 7-19.

IN MEMORIAM

Cecilia Pantoja Levi

(Tomé, 21 de octubre de 1943 – Santiago, 25 de julio de 2023)

Que la interpretación puede ser una forma de autoría es una idea en apariencia disruptiva, pero que algunos investigadores sostienen con argumentos anclados en ejemplos reconocibles. Estos van desde el compositor estadounidense Edward T. Cone que, en su libro *The Composer's Voice*, presenta al canto (también la ejecución de un instrumento) como un ejercicio *actoral*, creativo y autónomo en sí mismo (Cone 1974); hasta la convicción del neurocientífico Daniel J. Levitin de que la voz humana es un vehículo expresivo que puede moldear la experiencia del oyente y su actividad cerebral, más allá de la pieza que se escoja cantar (Levitin 2018) (qué duda cabe que los ejercicios vocales en géneros como el *hip-hop* son en sí mismos exploraciones autónomas y creativas). Más cerca nuestro geográficamente, Luis Orlandini se ha referido al intérprete como “un músico necesario”, abocado a una tarea personal desafiante:

Interpretar, recrear una obra: un arte complejo, lleno de aristas y de especialidades, pero irremplazable. El intérprete musical es ciertamente un creador, pues sin su apronte vivo la música sencillamente no existe en la realidad sino que solo en el papel. Un perfecto ejemplo de interpretación se obtiene mediante el contraste de dos versiones de una misma obra, en manos de artistas distintos. A veces las diferencias pueden ser siderales, a veces no tanto. El hecho es que no hay ni habrá dos versiones iguales. En la interpretación musical, como en la actuación teatral, es el ser humano o el grupo de ellos los que hacen esa única versión de una obra (Orlandini 2012).

Acaso por todo lo anterior es que en julio pasado, al momento de los obituarios, se hacía insuficiente hablar de Cecilia Pantoja Levi como de puramente una cantante, nutrida su tan popular trayectoria en la música chilena de una obra y un estilo moldeados por repertorio ajeno y modos estandarizados. Es cierto que ninguna de las más famosas canciones que le atribuimos a Cecilia fue de su autoría, pero también resulta innegable que ella le impuso a *singles* como “Dilo calladito”, “Puré de papas” y “Baño de mar a medianoche” una suma de gestos, inflexiones y énfasis en el canto tan suyos (propios) como irreproducibles. Es tal la asociación que hacemos de su particular estilo a esas y otras muchas canciones populares en Chile desde los años sesenta en adelante que, quien después las toma, parece no tener otra deriva posible que la imitación.

Si “el estilo hace al hombre”, según la frase atribuida al francés Comte de Buffon, entonces el ejercicio de la interpretación vocal es, en la música popular, contenedor en sí de señas cruciales para el perfil público que cada cantante adopta; y que, en el caso de Cecilia “la incomparable” –el popular apodo vino de Rubén Nouzeilles, su director artístico en el sello Odeon (Peña 2002: 679)–, consiguieron ser las de toda una figura en la cultura popular, a la que hace unos meses se despidió como tal, y sin posibilidad alguna de desestimar su impronta.

La discografía solista de Cecilia tuvo un período acotado, acaso más que el que sugiere su enorme popularidad: sus grabaciones continuas avanzaron entre 1962 y 1973, con una nota breve y excepcional de regreso en 1978 (para el single “Amor, sigue tu camino” / “La autora”, en RCA), y –mucho más tarde– dúos esporádicos que tuvieron sus últimas marcas en asociaciones con las cantautoras chilenas Mariel Mariel (2019) y Mon Laferte (2023), precisamente en dos canciones de la autoría de la estrella de Tomé (“Sacar los tambores” y “Jauría de mujeres”, respectivamente).

En la información impresa en sus singles y elepés –concentrados estos en el catálogo del sello Odeon, aunque no exclusivamente–, el detalle de colaboradores no siempre es explícito, pero de todos modos sabemos que Cecilia grabó varias veces con dos de los más relevantes arregladores y directores

de orquesta de su tiempo, Valentín Trujillo y Luis Barragán; y que su fuente más recurrente de repertorio fue sobre todo la canción popular italiana (adaptada y traducida), aunque también encargos a autores chilenos de renombre (Ariel Arancibia, en “Dilo calladito”; María Angélica Ramírez, en “Como una ola”; Vittorio Cintolesi, en “Último baile”). Del total de sus registros discográficos, hay cuarenta canciones que la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD) tiene inscritas a nombre de Cecilia Pantoja con participación del ciento por ciento. Ninguna de ellos califica de *hit* –de hecho, algunos ni siquiera aparecieron como singles (Del Real 2002)–, aunque, en general, resultan reconocibles en el repertorio de algunos de sus más importantes elepés, como *La incomparable Cecilia* (1965), donde ella incluyó dos composiciones suyas más otra en coautoría; y *Estamos solas, guitarra* (1968), en el que cinco de los doce *tracks* son de su autoría.

A inicios de este siglo, el compilado doble *Antología* (2002, EMI) sirvió como eficaz introducción a la trayectoria de Cecilia Pantoja para la generación musicalmente educada con discos compactos. De los 58 temas escogidos allí, 17 son composiciones suyas: “Adiós, adiós”, “Algún día”, “Los amantes”, “La cita”, “Días que vendrán”, “Esa nube” (en coautoría), “Estoy llorando”, “Quiero vivir”, “Imploré a Dios”, “Para qué más recordar”, “Serénate”, “Sólo faltas tú”, “Sonríeme”, “Te perdí”, “Trata de amarme un poco”, “Tú y yo” y “Vete ya”. No es una proporción que permita hablar de una intérprete que tuvo éxito con su propio repertorio, pero tampoco da para desdeñarla en cuanto autora. Aunque diferentes en años de origen y en temática, se observan rasgos comunes en las canciones recién nombradas: ritmo mayoritariamente bailable y de impulso eléctrico, adscrito o cercano al género del rocanrol; estribillos de vocales alargadas, exigentes al canto; letras de vocación romántica aunque sobre todo melancólicas, como de amores que no funcionan del todo bien, o acerca de relaciones entre dos en las que, más temprano que tarde, se impone la inescapable soledad.

“Crepuscular” llama a ese estilo autoral su único biógrafo hasta ahora (Peña 2002: 107). Aunque el libro *Cecilia, la vida en llamas* casi no se detiene en los rasgos de la chilena como compositora de canciones, sí es pródigo en asociar su estilo de interpretación a decisiones personales, distintivas y en concordancia con su tiempo, como cuando vincula la ola de cambios sociales de la segunda mitad de los años sesenta en el mundo occidental a la conducción de una impronta artística visionaria y plenamente voluntaria:

La libertad, en definitiva, fue no solo el más manido de los valores desde fines de los sesenta; también la experiencia más amplia del concepto que haya conocido el país. Había un ánimo de búsqueda, de experimentación y reforma que rozaba el desacato e ingresaba en los límites de lo imposible. La transgresión era un deber, y una de las primeras en obedecer al llamado fue Cecilia Pantoja Levi. Mucho antes que sus padres de la Nueva Ola y que varios rockeros melencuados (Peña 2002: 115).

El libro de Cristóbal Peña además reserva un dato no consignado en las múltiples notas de prensa recabadas por su fallecimiento, y es que aquellas grabaciones de Cecilia atribuidas a la autoría de “Rossy Cubillos” (por ejemplo, “Tengo mi cielo” y “Canto para tí”) fueron en verdad obra de la cantante, quien escogió ceder así los eventuales derechos por la difusión de esas canciones, usualmente a favor de amistades cercanas (Peña 2002: 122).

Atípica, entonces, en estilo de interpretación pero también en las fuentes de su repertorio; acaso confundidos ambos roles de un modo que la vuelve, efectivamente, una figura sin parangón en la música popular chilena. Escribió el músico y poeta Mauricio Redolés al momento de despedirla: “Parafraseando a George Orwell [...] hay algunos seres humanos que son más incomparables que otros. [...] No tengo ninguna duda de que la figura de Cecilia crecerá con el tiempo, porque tal como no había dos Violeta Parra en Chile tampoco había dos Cecilia Pantoja Levi” (Redolés 2023).

Como la de toda gran figura de la música popular, la discografía de Cecilia nos apela no desde los rasgos estrictos de su autoría, sino en el modo en el que precisamente aquella se desdibuja para imponer la marca de estilo de interpretación como certificado suficiente de propiedad. Lo que Cecilia canta, de Cecilia *es*; podríamos decir. En un libro reciente, el musicólogo Juan Pablo González expone que, en la dinámica de la música de vocación comercial, la autoría de una canción es oficio pero también *comportamiento*, y que como tal excede el ejercicio individual de componer una canción. Ser autor no es solo una clasificación formal, establece, sino en realidad una persistencia en la labor musical sostenida en el tiempo y apoyada en determinados pilares que incluyen los del canto y la *performance*.

La construcción del músico popular como estrella es de gran importancia en la forma en que percibimos sus canciones y construimos nuestro propio sentido de identidad individual y social. Es a través de la entidad construida por el cantante en base a su vocalidad, actitud y comportamiento –*personae* o carácter según Auslander (2015)– que recibimos y construimos los significados de una canción. Al no tratarse usualmente de un carácter completamente ficticio, como en el caso del teatro o la ópera, el cantante popular es mejor entendido como una forma de presentación del sí mismo [...]. Ser una estrella de la música popular significa tener la oportunidad de actuar como tal, es decir, según comportamientos conocidos y codificados (González 2022: 43-44).

Una de las últimas canciones grabadas por Cecilia es el lado B de un single de 1978 que se titula, precisamente, “La autora”, original del argentino Julio César Capano (Salako). No hay allí versos literales acerca de composición de canciones, aunque en el contexto de Cecilia, la incomparable, todo puede ser. El modo en el que en ese tema se relata la difícil ida y venida con un hombre complejo aplicaría, también, a la descripción de la dinámica de Cecilia con su audiencia: “Comencé a ser la autora de sus días felices / destruí aquel pasado de días grises / Puse mi amor y fuego, quemé [¿?] su vida triste. / Soy la autora y el sol... de sus raíces”.

Amor, fuego, felicidad y color. El estilo inigualable de Cecilia Pantoja en la música fue, también, una entrega multiestímulo de la que no hay manera de quitarle la propiedad.

Marisol García
Periodista e investigadora independiente, Chile
www.marisolgarcia.cl
solgarcia@yahoo.com

BIBLIOGRAFÍA

- CONE, EDWARD T.
1974 *The composer's voice*. Berkeley: University of California Press.
- GONZÁLEZ, JUAN PABLO
2022 *Música popular chilena de autor. Industria y ciudadanía a fines del siglo XX*. Santiago: Ediciones UC.
- LEVITIN, DANIEL J.
2018 *Tu cerebro y la música: El estudio científico de una obsesión humana*. Barcelona: RBA Libros.
- ORLANDINI ROBERT, LUIS
2012 “La interpretación musical”. *Revista Musical Chilena*, LXVI/218, pp. 77-81. <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902012000200006>
- PEÑA, CRISTÓBAL
2002 *Cecilia, la vida en llamas*. Santiago: Planeta.
- REDOLÉS, MAURICIO
2023 “Adiós a Cecilia, la viajera del tiempo”, en <https://lavozdelosquesobran.cl/cultura-b/adios-cecilia-la-viajera-del-tiempo/27072023> (27 de julio) [acceso: 22 de noviembre de 2023].

Juana Subercaseaux Larraín

(Purén, 14 de febrero de 1926 – Santiago de Chile, 5 de junio de 2023)

La reciente desaparición de Juana Subercaseaux Larraín nos invita a revisitar sus contribuciones en el campo artístico y académico, así como a desentrañar una personalidad singular, dotada de extraordinarios rasgos que solo podían apreciar sus más cercanos. Y por qué no, descubrir un cúmulo de exquisitas posibilidades de formación intelectual que le fueron brindadas en su infancia y juventud, a quien es considerada unánimemente como uno de los pilares fundamentales en el desarrollo de la llamada música antigua en nuestro país.

Juana fue la tercera de los hijos del matrimonio de León Subercaseaux y de Paz Larraín, ambos nacidos en Francia y sumergidos, por tanto, en el ambiente cultural europeo. Esa característica se acentuó por la carrera diplomática de su padre, que llevó a la familia a una itinerancia por Italia, Sudáfrica, Chile e Inglaterra. La pequeña Juana en 1931 vivía en Roma, solo hablaba francés e italiano y su educación estaba a cargo de una institutriz irlandesa. En 1939 León Subercaseaux fue nombrado embajador en Gran Bretaña. La familia arribó a Londres en el inicio de la Segunda Guerra y debieron soportar los horrores del bombardeo alemán, el recurrir a los refugios y contemplar la muerte y destrucción en las calles de la capital inglesa.

Estas dramáticas circunstancias no impidieron que los hijos del matrimonio, especialmente Juana, se educaran en un colegio en Ascott y finalizaran sus estudios de violín en el Royal College of Music. Más decidor aún en su formación fue poder conocer y compartir en su adolescencia con intelectuales y artistas que eran invitados frecuentemente a la Embajada. Así conoció al pianista chileno Claudio Arrau y al italiano Arturo Michelangeli, al director Leonard Bernstein, al compositor Francis Poulenc, entre otros. A esa lista se agrega el pintor austríaco Oscar Kokoschka y en las letras a Gabriela Mistral, Paul Valery y Thomas S. Eliot. Con este último, Juana trabó una amistad que cultivó cuando vivía en Londres. De hecho, anecdóticamente, fue ella quien posibilitó el diálogo y entendimiento de la Mistral y Eliot, cuando ambos coincidieron en la Embajada, al traducir del inglés al español y viceversa.

Podríamos agregar una animada conversación acerca de *Otello* con Churchill y muchos años más tarde, en un viaje de estudios a Estados Unidos, compartir con la viuda del presidente Roosevelt y conocer de labios de ella el secreto mejor guardado de su marido.

Si estos encuentros con mujeres y hombres notables dejaron una impronta en su formación y bagaje de vida, no fueron menores las actividades sociales que cultivó con hijos de la diplomacia y alta sociedad que se habían refugiado en Londres durante la guerra y que, a la distancia, nos podrían parecer parte de un cuento de hadas. Ella misma relató sus encuentros y juegos con Cayetana, la futura princesa de Alba o la proposición del príncipe Pedro de Polignac para que Juana fuera la prometida de su hijo Raniero, el futuro príncipe soberano de Mónaco.

En sus contactos personales Juana jamás hablaba de estas inéditas vivencias de juventud y solo lo hacía en el ámbito de alguna entrevista en que se le preguntase específicamente por su vida en la Europa de la guerra y la postguerra. Era consciente de haber tenido una educación excepcional, que le permitía, entre otras cosas, hablar o leer en su idioma original autores franceses, italianos e ingleses. Y esos conocimientos los empleaba, ya en su vida privada o como autoridad universitaria, en estimular y promover la excelencia y el rigor intelectual. Juana era muy discreta y ponderada en el momento de hablar de sí misma, aunque pocas personas pudieran relatar las novelescas experiencias que vivió en su niñez y juventud.

Conocí a Juana en la década del sesenta, cuando ella integraba el Conjunto de Música Antigua de la Universidad Católica. En 1954 se incorporó a un grupo de aficionados a tocar música europea de la Edad Media hasta el Barroco y concitaron una entusiasta recepción de críticos y del público que asistía a sus conciertos. Ella fue la primera música chilena en participar en un programa de especialización

en el campo de la música antigua en 1958 con el afamado New York Pro Musica Antiqua, gracias a una beca Fulbright.

Más tarde, en 1960, aconsejó y colaboró con el rector Alfredo Silva en la planificación y puesta en marcha de un Departamento de Música al interior de la Universidad Católica, cuyo primer director fue Juan Orrego Salas. El Conjunto se integró a la nueva unidad académica y alcanzó unánime reconocimiento nacional e internacional gracias a las giras a Perú y Estados Unidos, haciéndose acreedor de la medalla Elizabeth Coolidge Harris como el mejor grupo de cámara de 1963 por su participación en el ciclo "Imagen de Chile". En este transitar, Juana Subercaseaux tuvo un papel fundamental, estableciendo nexos que permitieron, entre otras cosas, recibir una valiosa donación de la Fundación Rockefeller para adquirir instrumentos y colecciones de partituras para formar una biblioteca especializada.

En 1966 Sylvia Soublette, la directora del conjunto, y Juana Subercaseaux aquilataron que, por la experiencia y consolidación del ensamble, era posible realizar una gran embajada artística de dos meses de duración, incluyendo países de la órbita soviética. Los méritos artísticos logrados por el Conjunto de Música Antigua han establecido un precedente imborrable en la historia de las agrupaciones de música docta en nuestro país. Así lo atestiguan las excelentes críticas de los diarios *ABC* de Madrid, *Le Figaro* de París, *L'Observatore Romano*, *Izvestiya* de Moscú y *Le Messenger* de Atenas, entre otras.

A estos logros se agregan grabaciones para la televisión española, la radio de la RAI y por iniciativa del Ministerio de Cultura de la Unión Soviética, el conjunto grabó su primer disco elepé para el sello Melody.

En 1974, con motivo de celebrar los veinte años de la fundación del Conjunto de Música Antigua, Juana Subercaseaux concibió un espectáculo llamado "El Descubrimiento de América" que, por primera vez en Chile, reunía música, actuación, vestuario, iluminación y escenografía. Por este logro, Juana se hizo merecedora del Premio del Círculo de Críticos. Sin duda, fue el logro artístico más relevante en la existencia del Conjunto. En 1976 el Conjunto de Música Antigua cesó sus actividades, pero dejó un legado que se perpetúa hasta hoy con el notable desarrollo de la música antigua en Chile, con nuevos intérpretes y agrupaciones.

Las responsabilidades de Juana se multiplicaron ese año de 1976, al asumir la dirección del Instituto de Música UC, cargo que mantendría hasta 1989. En ese extenso período, la oferta académica se consolidó, las temporadas de conciertos se llevaron a cabo, y se inició la Escuela Internacional de Profesores Visitantes. Mientras tanto, su labor pedagógica fue mucho más allá que enseñar su instrumento, la viola da gamba. En esta dimensión, sus guías, consejos, préstamos de sus instrumentos y gestiones para conseguir becas fueron aportes invaluable en la formación de muchos músicos en nuestro país.

Cuando fui invitado a integrarme como flautista al Conjunto de Música Antigua y participar en la exitosa gira a Europa de 1966, tuve la oportunidad de compartir con Juana y apreciar en parte su personalidad, con las limitaciones de una intensa gira y mi propia inmadurez. Esta instancia se produjo en 1980 al integrarme al Cuarteto Renacentista, agrupación fundada por Juana Subercaseaux.

Al año siguiente, Juana planificó una extensa gira por Europa y la República Popular China. En dicho viaje, además de los conciertos, el Cuarteto realizó grabaciones para la BBC de Londres, la Radio de la Suisse Romande y la Televisión China, entre otras. Una gira similar se llevó a cabo en 1986, ambas instancias en las que disfruté de su rica conversación, matizada con alusiones a distintos tópicos relacionados especialmente con las artes y otros ámbitos de interés. Concedora de mi interés por la ecología, me recomendó la lectura de un libro que en la década de los ochenta estaba dando que hablar. Me refiero a *Lo pequeño es hermoso* de E.F. Schumacher.

Pero hay algo más que deseo destacar y se refiere a cómo Juana Subercaseaux, en una verdadera epifanía, manifestaba en sus últimos años un rasgo que la acercaba cada vez más a la gente, cualquiera fuese su condición social o cultural. Su conversación era fácil y fluida, pero siempre manteniendo un sustrato de rigor y disciplina. Sus anécdotas contadas siempre con un elegante dejo de sana ironía.

Mirando en perspectiva, Juana Subercaseaux regresó a Chile a inicios de la década del 50 con una educación cosmopolita y una mirada del mundo imposible de obtener si hubiese permanecido en su tierra natal. Es indudable que ella adquirió un capital cultural de excepción. Si consideramos su ascendencia vinculada con familias tradicionales del país, emparentada con el pintor fray Pedro Subercaseaux o el escritor Bernardo Subercaseaux, podríamos deducir que denotaría un rasgo "aristocratizante", si seguimos las aguas conceptuales que nos ha legado el sociólogo francés Pierre Bourdieu, el que entiende así a una cierta forma de cultura como una distinción.

Nos preguntamos, entonces, si ese término que podría juzgarse hoy con una carga peyorativa nos conduce a examinar en este homenaje cómo Juana Subercaseaux invirtió esa formación exclusiva que la revestía. ¿Prosiguió cultivando su exquisita formación con nuevos conocimientos acerca del arte para acrecentar ese bagaje cultural para su propio disfrute y realización? O, por el contrario, ¿volcó su quehacer en donar generosamente sus conocimientos y aportar a instituciones y personas? Espero que con mi escrito haya podido responder a esta pregunta.

Octavio Hasbún Rojas
Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile
octavio.hasbun@gmail.com

Roberto Lecaros

(Santiago de Chile, 11 de agosto de 1944 – Santiago de Chile, 29 de abril de 2022)

Roberto Fernando Lecaros Venegas nació en Santiago de Chile y pasó sus años de infancia y juventud en la casa familiar ubicada en la comuna de Santiago Centro, en Sazié, entre las calles José Miguel Carrera y Almirante Latorre. Sus estudios iniciales los realizó en el colegio del barrio, para luego matricularse en el Instituto Nacional. Fue el primer hijo de la familia conformada por Mario Lecaros Sánchez e Inés Venegas García, completada luego con sus cinco hermanos y hermanas: María Teresa (nacida en 1946), Mario (1950), Pablo (1957) y los mellizos Cristián e Inés del Carmen (1962).

En su familia había antecedentes de música clásica. Entre estos se destacaban la tía Elisa Lecaros, quien había estudiado violín en el Conservatorio Nacional de Música (con Enrique Kleiman) y se desempeñaba como violinista en la Orquesta Sinfónica cuando era dirigida por Víctor Tevah. Por su parte, el tío Carlos Lecaros había realizado estudios de piano clásico con Elisa Gayán. Sin embargo, el resto de las influencias musicales de su familia nuclear provenían de las músicas populares.

La actividad social que caracterizaba su hogar permitió a todos los hermanos Lecaros Venegas formarse en el gusto por la música en vivo en el contexto de las fiestas familiares que se acostumbraban realizar con motivo de cumpleaños o celebraciones de santos. La casa de calle Sazié era un habitual espacio de reuniones musicales, por donde desfilaban figuras importantes de la música popular del momento: cantantes como Ester Soré o Raúl Videla se alternaban con músicos asociados al ambiente jazzístico, como el saxofonista Mario Escobar, el trompetista Lucho Aránguiz, el baterista Víctor “Tuco” Tapia o el violinista Nano Moya. La mayoría de estos músicos profesionales eran contactos personales de su padre, quien, aparte de su trabajo principal como escribiente en la Dirección General de Carabineros, realizaba regularmente actividades como acordeonista en el dinámico ambiente musical de la época. El padre de Roberto había sido introducido en el circuito radiofónico y de locales nocturnos por el tío Fernando Lecaros Sánchez (1911-1976), destacado pianista, director de orquesta y compositor de músicas populares.

A esto se sumaba el accionar de su madre, quien era particularmente proactiva en la puesta en escena de los números musicales que organizaba en casa o en los colegios donde estudiaban sus hijos. Inés Venegas había sido integrante del grupo infantil asociado al programa radial *El abuelito Luis*, elenco que a principios de la década de 1930 era dirigido por un jovencísimo Vicente Bianchi al piano, y que se presentaba en audiciones radiales y giras a provincia.

Todo el ambiente musical que se vivía en casa de los Lecaros Venegas era recordado por Roberto Lecaros como “un jolgorio permanente (...) se notaba que estaban felices, tocaban, se tomaban sus copetes, comían, se reían (...) no había tristeza, pura alegría (...) en esas fiestas y en esa primera época de vida de infante yo escuché esto, y se me impregnó”¹. Aquello constituyó el fundamento en el que Roberto Lecaros construyó su relación con la música: como una actividad para ser feliz.

Otra instancia de formación musical la recibió por medio de sus estudios sistemáticos de música. A los tres años empezó a estudiar violín de manera particular con León Bronstein. Al año siguiente se matriculó en el Conservatorio Nacional de Música, dependiente de la Universidad de Chile, donde realizó estudios de violín con Enrique Kleiman y Ernesto Lederman. Luego estudió viola con Zoltan Fischer y, posteriormente, estudió trompeta. Entre los dieciocho y veinticuatro años estudió contrabajo con Luis Bignon, obteniendo luego una plaza como contrabajista en la Orquesta Sinfónica de Chile, cargo que ocupó durante tres años. Paralelamente, las clases de piano complementario lo habilitarían para desarrollarse en el piano jazz, alternando con el violín, la trompeta y el contrabajo.

¹ Menanteau, Álvaro. 2018. *Roberto Lecaros. Una vida en el jazz*. Santiago: Hueders/SCD: 33.

La faceta jazzística de Roberto Lecaros se inició a sus trece años, cuando fue invitado a tocar tuba en una banda de jazzistas aficionados, Goodway Jazz Band, liderada por el estudiante de agronomía y clarinetista Juan Sillano. Pronto comenzó a tocar corneta y a escribir los arreglos para la banda. Paralelamente se integró al Club de Jazz de Santiago, institución rectora de la actividad jazzística en la capital, en donde Lecaros pudo aprender el lenguaje jazzístico mientras integraba diversas agrupaciones, ya fuera tocando tuba, corneta, violín, contrabajo o piano.

En este dinámico contexto Lecaros pudo incursionar tanto en el jazz tradicional como en las primeras expresiones de jazz moderno que se manifestaban en el medio jazzístico del país. Su actividad en las diferentes agrupaciones de jazz tradicional y moderno al interior del Club de Jazz de Santiago se potenció con su vínculo con el pianista Omar Nahuel (1936-1969), quien había creado su propio club de jazz para ejecutar solamente jazz moderno. En el club de Nahuel, Lecaros tocaba *bossa nova* y boleros al piano en la apertura del local; luego fue el contrabajista del cuarteto de Nahuel. En 1965 Lecaros creó su propia agrupación, Village Trío, tocando piano junto con su hermano Mario en contrabajo y Rita Góngora en voz. Este grupo grabó un elepé con temas estándar del jazz, combinados con *bossa nova* y canciones populares en clave jazzística. En 1968 compuso parte de la banda sonora de la película *Lunes 1º, domingo 7* (Helvio Soto), iniciando una acotada producción de música para cine y documental, que luego se completó con dos películas de Antonio Skármeta (*Ardiente paciencia*, 1983 y *Despedida en Berlín*, 1984) y el documental *Matilde y Neruda* (Skármeta, 1986).

En una época en que el jazz se afianzaba en el mundo como la más valorada y respetada de las músicas populares, Roberto Lecaros fue protagonista en el primer concierto de jazz realizado por agrupaciones chilenas en el Teatro Municipal de Santiago. El 5 de agosto de 1972 se presentaron en ese escenario el conjunto de jazz tradicional Santiago Stompers y el grupo Swingteto. Este último era exponente de jazz moderno, integrado por Lecaros en contrabajo junto con su hermano Mario en piano, Daniel Lencina en trompeta, Patricio Ramírez en saxo alto, y José Luis Córdova en batería.

Con posterioridad al golpe de Estado civil-militar de 1973, Roberto Lecaros tuvo que adaptarse a las nuevas condiciones sociales impuestas por la dictadura. La escena musical se vio muy afectada por las políticas represivas del régimen, mientras que el toque de queda terminó por desarticular la bullente vida nocturna que caracterizaba a la capital chilena. Debido a las circunstancias, Roberto Lecaros se vio obligado a intentar desarrollarse profesionalmente en la música al radicarse de manera intermitente en Perú y Bolivia. En medio de estas salidas del país, fue víctima del terrorismo de Estado cuando agentes de la policía secreta de Pinochet lo secuestraron y torturaron durante cuatro días.

En 1976 Lecaros fue contratado como contrabajista en una compañía de zarzuela, la que realizó una gira a Bolivia. Regresó a Chile en 1978, coincidiendo con el nacimiento de su primer hijo con Mariluz Herrera. Al poco tiempo, creó en su casa de calle Holanda una escuela de jazz por donde transitaban (ya fuera como estudiantes o docentes) los músicos más destacados de la escena jazzística local. Sin embargo, la crisis económica de 1982 les afectó de manera tan drástica, que ese año Roberto y su familia (incluidos sus hijos Roberto Carlos y Félix) abandonaron Chile rumbo a Barcelona. Estuvieron allí durante cuatro años, período en que Roberto trabajó tocando todo tipo de música popular, junto con integrar conjuntos de jazz en los que tocaba trompeta, violín o piano.

Una vez de regreso en Chile, formó diversas agrupaciones musicales, alternando el jazz moderno (Kameréctrica) con el jazz tradicional (Nouvelle Orleans Washburn Band). En paralelo se embarcó con su familia en el proyecto del restorán *L'Atelier*, local que además ofrecía la posibilidad de presentar números de jazz. Además arrendó el tercer piso de un inmueble contiguo al restorán, para hacer clases de jazz, como una continuación de la academia que había gestado antes.

En 1995 tomó la decisión de abandonar Santiago, radicándose por casi doce años en la ciudad sureña de Temuco. Allí continuó con la actividad jazzística, creó una escuela de música, produjo y condujo programas de radio y televisión, ayudó a la activación del Teatro Municipal de Temuco y fue parte de la creciente dinamización de la actividad musical de la ciudad. Durante este período Roberto vivió con sus hijos Roberto Carlos y Félix, con quienes conformó agrupaciones de jazz, contribuyendo así a la inserción profesional de ambos. Pero problemas de salud y la creciente contaminación atmosférica que sufría la ciudad le llevaron a tomar la decisión de volver a Santiago.

Desde 2006 y hasta su fallecimiento, Roberto Lecaros vivió en Santiago reafirmando su posición ante la vida y la música, en el sentido del hacer música con la finalidad de ser feliz por medio de esta actividad: esto valía tanto para su actividad docente como para cuando tocaba jazz con sus hijos, sus hermanos o acompañado por la gran cantidad de discípulos que ayudó a formar.

Álvaro Menanteau Aravena
Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
alvaro.menanteau@uchile.cl

CRÓNICA

Moviendo fronteras: nuevos avances y desafíos en la investigación musical en Chile

por

Christian Spencer Espinosa
Director Núcleo Milenio CMUS
christian.spencer@umayor.cl

Durante el segundo semestre de 2022, la Asociación Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID) anunció la adjudicación de dos proyectos de gran envergadura para el campo de la cultura. El primero fue el Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras (CMUS), dirigido por Christian Spencer (Centro de Investigación en Artes y Humanidades-U. Mayor), y el segundo el Anillo de Música Chilena de Arte y Prácticas Culturales (ANIMUPA), dirigido por Rodrigo Cádiz (Instituto de Música, PUC), ambos en funcionamiento desde fines de año. La inauguración de ambos proyectos se llevó a cabo en un lanzamiento conjunto realizado en el Centro Cultural Gabriela Mistral el 1 de junio de 2023 con presencia de autoridades universitarias y de Gobierno, además de personal representativo de las ocho instituciones comprometidas distribuidas en cuatro regiones del país (Universidad Mayor, Universidad Alberto Hurtado y Pontificia Universidad Católica de Chile en la Región Metropolitana, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso y Universidad de Playa Ancha en la V Región de Valparaíso, Universidad de Tarapacá en la Región de Arica y Parinacota y Universidad de Los Lagos y Universidad Austral, en la Región de Los Lagos). El monto total asignado para la puesta en marcha de estos centros superó con creces el millón de dólares, aspecto imposible de soslayar en un contexto de falta de financiamiento para las artes.

La aprobación de estos fondos constituye una noticia de máxima importancia para la investigación en el campo de la música, el sonido y la escucha en Chile por varias razones. En primer término, habla de la penetración de los estudios musicales en el sistema competitivo de fondos a nivel nacional, con el consiguiente crecimiento del capital técnico de investigadores que, cada vez, se acostumbran a realizar postulaciones institucionales y colectivas a estas instancias. De la misma forma que en el pasado otros investigadores nacionales lograron abrir camino consiguiendo fondos del sistema de proyectos Fondecyt, hoy se abre una nueva ventana para las futuras generaciones que estén interesadas en crear plataformas de investigación. Precisamente, este tipo de fondos fue creado para evitar el solipsismo y favorecer la sinergia de ideas y temas de mayor complejidad y nivel de internacionalización, dentro de los campos temáticos de cada área. El objetivo ha sido siempre el mismo: mover la valla de lo posible y consolidar los campos culturales en desarrollo, integrándolos por medio de personas y proyectos en equidad regional y paridad.

En términos de su funcionamiento, ambos centros de investigación están alojados en universidades llamadas “principales”, las que colaboraron con “instituciones albergantes” de modo regional. El funcionamiento se basa en un plan de trabajo estructurado en torno a líneas generales de investigación que incluyen publicaciones (individuales o conjuntas, al interior de cada colectivo), actividades de proyección al medio externo, estrategias de comunicación y posicionamiento en redes, formación de estudiantes de pre y posgrado y despliegue de equipos de trabajo a nivel internacional, con nexos concretos a varios países de Europa y América. Los centros aúnan en su conjunto más de treinta investigadores e investigadoras de destacada trayectoria, reuniendo redes y proyectos de diverso origen basal (Fondecyt, FONMUS y otros internos) y profesores invitados de todo el globo. Ahora bien, junto con la gestión tradicional de los centros de investigación, vale la pena destacar la proposición

de nuevas formas de difusión y colaboración con orquestas, centros culturales, espacios comunitarios, agrupaciones instrumentales, audiencias, espacios educativos y otras formas institucionales donde la música, el sonido y la escucha se hace presente. El trabajo de estos espacios, por tanto, no propone solamente “ejecutar proyectos” sino también producir un nivel de integración superior en la investigación, al poner el trabajo individual al servicio de la sociedad y el mundo académico. Se trata, en suma, de un logro de frontera que instala una lógica distinta de funcionamiento que permite pensar el campo cultural de la música, el sonido y la escucha de un modo más integrado, mirando hacia el futuro y no solo hacia las estadísticas universitarias.

EL NÚCLEO MILENIO EN CULTURAS MUSICALES Y SONORAS (CMUS)

El Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras (CMUS) fue pensado e inaugurado como una plataforma de investigación interdisciplinaria para explorar y analizar los procesos de cambio y continuidad de la sociedad chilena actual, pero a partir de los fenómenos de la música, el sonido y la escucha. Utilizando un sistema de grupos de trabajo colaborativo y basándose en la idea de “musicizing” y “culturas musicales”, el CMUS combina metodologías clásicas y emergentes de las ciencias sociales, artes y humanidades para investigar las potencialidades de las prácticas sonoras, musicales y aurales. Se interesa por registrar, analizar e interpretar el ecosistema cultural contemplando los diversos factores y condicionantes que intervienen en la formación de culturas musicales para ofrecer lecturas comprensivas de la sociedad contemporánea y sus procesos de cambio. En la actualidad está formado por catorce investigadores e investigadoras de cinco universidades y cuatro regiones, integrando más de diez proyectos de investigación de financiamiento extramural de amplia diversidad temática¹. Además, posee el apoyo de académicos *seniors* (Ana María Ochoa, Rodrigo Torres) y un equipo de gestión formado por profesionales jóvenes. Actualmente cuenta con cinco grupos de trabajo, cada uno de estos posee su propio funcionamiento, productos y énfasis disciplinarios (50 años, Música y Pueblos Originarios, Encuesta Nacional de Música y Música Urbana). Los investigadores pertenecen a diferentes disciplinas de las ciencias sociales, artes y humanidades, cuestión que debiera llamar la atención de los futuros interesados en el estudio de la música, el sonido y la escucha, debido a que estos fondos no son exclusivos para las artes, sino que deben integrar obligatoriamente ciencias sociales o humanidades.

Un aspecto que se debe mencionar es que este Núcleo es el primero en aprobarse para la música en los más de treinta años de funcionamiento de la Iniciativa Milenio. El veredicto del jurado evaluador del proyecto señaló que el “tópico propuesto es fascinante y tiene el potencial de iluminar facetas de la sociedad que hasta ahora son desconocidas”, aspecto que coincide con el objetivo central de la propuesta, que es leer la sociedad chilena a partir de sus elementos aurales y musicales. Uno de los elementos que refleja este esfuerzo es la adjudicación, a poco andar, del fondo interno Milenio para realizar en todo el país una Escuela de Educación Sonora que permita educar en torno a aspectos relativos a la escucha².

ANIMUPA

Por su parte, Animupa busca estudiar la música de arte como una práctica cultural y forma de patrimonio. El proyecto parte de la premisa de que la música de arte, como cualquier otra práctica musical, es posible gracias a la interacción, colaboración y trabajo de diversos agentes, actores humanos y no humanos. Más allá de compositoras, compositores e intérpretes, el centro considera los roles que desarrollan gestores, audiencias, instituciones culturales, academias de música, conservatorios, asociaciones de músicos, grupos musicales comunitarios y coros, entre otros.

¹ Los investigadores e investigadoras principales son Christian Spencer (Director, U. Mayor), Carla Pinochet (UAH, Co-Directora), Laura Jordán (PUCV), Daniela Fugellie (UAH), Daniel Party (PUC), Andrea Chamorro (UTA) e Ignacio Soto (U. Lagos). Los investigadores asociados son Natalia Bieletto (U. Mayor), Eileen Karmy (UPLA), Luis Achondo (PUC), Javier Rodríguez (PUCV), Javier Silva (U. Lagos), Sebastián Muñoz (UAH) y Leonardo Díaz (UAH).

² Ver sitio web <https://cmus.cl/> [acceso: 27 de noviembre de 2023].

Organizacionalmente, es dirigido por Rodrigo Cádiz y José Manuel Izquierdo, académicos de la Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC), y su equipo es integrado por las investigadoras principales Daniela Fugellie y Eileen Karmy, académicas de la Universidad Alberto Hurtado (UAH) y Universidad de Playa Ancha (UPLA), respectivamente; y el investigador asociado René Silva, compositor y académico de la Universidad Austral de Chile (UACH). Además, su equipo está conformado por investigadores posdoctorales y otras colaboradoras y colaboradores. Obsérvese que tanto Karmy como Fugellie pertenecen también al CMUS, produciéndose un puente entre ambos equipos.

Mediante diversas actividades, como estudios de casos, seminarios periódicos y observaciones participativas, Animupa busca proponer una redefinición de la red de representaciones y asociaciones que habitualmente se atribuyen al patrimonio cultural en la música de arte en Chile. Sus resultados son difundidos más allá de los canales académicos y pretenden contribuir al diseño de políticas públicas y culturales en el país, reenfocando el campo de la música de arte hacia un concepto de patrimonio como “práctica viva”. En esta línea, desde junio y hasta octubre de 2023, Animupa ya ha desarrollado cuatro actividades abiertas en Santiago, Valparaíso y Valdivia. En formatos de conversatorios, mesas redondas y charlas, ha abordado temas como el trabajo de los sellos discográficos, el trabajo con archivos y documentos y la recuperación del legado de figuras olvidadas de la música chilena³.

³ Ver sitio web <https://animupa.cl/> [acceso: 27 de noviembre de 2023].

III Congreso de Música Coral ALACC

por

Gladys Briceño Zaldívar

Coordinadora General III Congreso Música Coral ALACC

Departamento de Música, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación,
Chile.

gladys.briceno@umce.cl

Entre el lunes 9 y jueves 12 de enero de 2023, en el Campus Centro Histórico de la Universidad Alberto Hurtado (UAH), se realizó en Santiago el III Congreso de Música Coral ALACC. Este evento fue organizado por el directorio representante en Chile de la Asociación Latinoamericana para el Canto Coral (ALACC) y la carrera de Interpretación Superior en Dirección Coral del Instituto de Música Universidad Alberto Hurtado (IMUAH).

El título convocante del III Congreso de Música Coral ALACC fue *Reflexiones, diálogos y desafíos en torno a la práctica y experimentación de la música coral latinoamericana post pandemia*, y tuvo como objetivos revisar el estado de la disciplina del canto coral, hacer un levantamiento de información de las diferentes especialidades e instituciones que se relacionan con la actividad coral y analizar metodologías, técnicas y resultados, atinentes a la práctica, repertorios y arreglos.

Esta tercera versión marcó varios hitos dentro del historial de congresos realizados anteriormente por ALACC. Entre ellos, ser el primer congreso efectuado de manera presencial luego de la contingencia planteada por la crisis sanitaria COVID 19. También por primera vez el programa se organizó a base de conferencias, mesas de ponencias y talleres, estructura que complementó a las mesas de conversatorios, que habían sido la base de los congresos anteriores realizados en formato *online*. De esta manera, se transformó en uno de los congresos más completos en su género realizado hasta el momento por ALACC-Chile.

El congreso se inició el lunes 9 de enero con el discurso de bienvenida a cargo de Daniela Fugellie, directora del IMUAH; también entregaron sus saludos Jessica Quezada, directora de la carrera de Interpretación Superior en Dirección Coral, y Ricardo Curihuinca, presidente de ALACC-Chile.

Luego de este recibimiento, continuó la conferencia inaugural “Pedagogía coral para grupos infantiles y juveniles: el caso canadiense y las perspectivas y desafíos en Chile” que estuvo a cargo de Valeska Cabrera Silva, académica de la Universidad de La Serena (ULS). En su exposición analizó la pertinencia de transferir elementos de la metodología coral canadiense a la realidad chilena, propuesta que permitió a la audiencia observar metodologías de ensayo aplicadas en coros escolares canadienses y escuchar sus resultados sonoros. También evidenciar las diferencias existentes en estas metodologías de Norteamérica al relacionarlas con metodologías tradicionales de ensayo en Chile y sus evidentes diferencias culturales. Varios de los temas tratados en esta conferencia fueron incluidos en el taller práctico y de aplicación titulado “Principios para trabajar aspectos técnicos en el ensayo coral”, propuesto por la académica en la jornada de la tarde del martes 10 de enero.

La comisión organizadora de ALACC, que estuvo integrada por Andrés Bahamondes, Patricia Bustamante, Marco Marchant, Mauricio Manríquez, Priscila Puentes y quien suscribe en la coordinación general del congreso, debió incentivar a los socios de ALACC a participar en el envío de trabajos acerca de la práctica de la disciplina vocal-coral, motivar e invitar a exponer avances de investigación, resultados de investigación y reflexiones personales en torno a la práctica coral. Esta tarea fue llevada a cabo en los meses previos al congreso, constituyéndose en un desafío para la comisión, ya que la reflexión investigativa y la escritura de investigaciones fundamentadas es una

actividad poco difundida en el medio coral chileno. Para lograr el cumplimiento de esta tarea, se organizaron charlas *online* acerca de los elementos necesarios a presentar en trabajos escritos, y se brindó asesoría a los asistentes en el traslado a escritura de acciones eminentemente prácticas y específicas de la tradición coral. Muchas de estas no habían sido elaboradas metodológicamente ni difundidas con anterioridad.

Los trabajos recibidos fueron leídos y revisados por la Comisión de Lectura, integrada por los académicos Daniela Banderas (ULS), Juan Carlos Poveda (UAH) y Patricio Arias y Fernanda Ortega de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE). La labor realizada por esta comisión contribuyó a ordenar las temáticas en tres mesas con diez ponencias.

Las mesas de ponencias abordaron temas relacionados con la capacitación profesional, estrategias para una práctica coral inclusiva, y dinámicas de grupo tanto en el área técnica vocal como coral. En estas temáticas participaron Doris Silva, Macarena Aguayo, María Pilar Medrano, Marco Marchant y María Rosario Bravo.

Las temáticas siguientes consideraron enfoques diversos contando con ponencias desde la óptica de la composición, la historia, la interpretación, la corporeidad, la corporalidad y la *performance*. En estas áreas se contó con la participación de Felipe Ramos, Daniela Guerra, Silvano Jaque, Cristián Fernández y Simón Sotomayor.

Un aspecto a destacar fue la numerosa asistencia de público y personas inscritas que participaron de las diversas actividades programadas en los cuatro días de encuentro con la música coral. Entre ellos se encontraban directores de coros, cantantes, académicos tanto del ámbito teórico como práctico, profesores de música y estudiantes venidos de diversos puntos del país, quienes participaron de las diferentes mesas de ponencias y conversatorios realizados durante la mañana, así como de los talleres programados en la jornada de la tarde.

Cada taller fue un punto de encuentro para los asistentes que disfrutaron de las ventajas del uso de técnica del teatro y la escena aplicadas al coro, en la propuesta de Ricardo Curihuinca. Del mismo modo, participaron de la práctica y aplicación de técnicas específicas que requieren los ensayos en coros masculinos, planteadas por María Pilar Medrano. Asimismo, el taller presentado por Mauricio Cortés, acerca de las bases fisiológicas de la voz del cantante, abarcó distintos aspectos en ejercicios prácticos que contribuyen a un mejor manejo y cuidado de la voz al formar parte del coro.

La comisión organizadora, respondiendo a la misión de ALACC que es difundir y fortalecer la actividad coral del país, incluyó en la programación el Segundo Ciclo de Concierto de Música Profana. Este programa de conciertos corales estuvo bajo la coordinación de Andrés Bahamondes, vicepresidente de ALACC-Chile.

El ciclo de conciertos contó con la participación del Coro Universidad Austral de Chile (UACH) dirigido por Hingrid Kujawinski, Camerata Vocal ad Genua dirigido por Andrés Bahamondes, Ensamble Quodlibet dirigido por Emilio Espinoza, Coro E'Boca dirigido por Ricardo Curihuinca y Sortilegio Vocal Ensamble dirigido por Andy Contreras.

El tema de la primera mesa conversatorio fue "Composición y arreglos en la música coral. Su desarrollo, perspectivas y proyecciones", coordinada por Daniela Fugellie, y contó con la participación de directores y arregladores corales de Argentina y Chile.

Quienes participaron del conversatorio de esta mesa residían fuera de Chile, por lo que esta fue la única en modalidad *online*. Dio inicio el director, gestor y arreglador argentino Oscar Escalada, mostrando las diferentes técnicas usadas en sus arreglos corales acerca de la música de Piazzolla, entre ellas el uso de sílabas que aportan en el aspecto rítmico característico del tango aplicado en las voces, así como la expresividad que otorgan armonías específicas al ser usadas en las voces como articulación de frases musicales. Continuó el director, profesor y arreglador Néstor Zadoff, quien examinó la técnica de escritura y utilización de textos, especialmente las vocales en líneas melódicas y cómo dar importancia a cada una de las voces en arreglos corales con melodías que resulten entretenidas a quienes las cantan. Realizó un análisis crítico de sus propios arreglos, explicando desde la experiencia qué elementos incluir para facilitar el aprendizaje de las voces en distintos niveles de exigencia coral. Finalmente, el compositor, director y arreglador Carlos Zamora presentó como tema la práctica y experiencia de la composición en la música coral y los arreglos sinfónicos. Inició mostrando al coro como instrumento musical y a las voces como cuerdas que lo conforman, con ello planteó la necesidad de conocer las características de este instrumento musical en la realización de arreglos sinfónicos. Luego abordó la sobreexigencia de las voces en coros de nivel medio. Además, incluyó aspectos de notación musical y sonoridad que adquieren determinadas texturas presentes en arreglos y composiciones corales.

Finalmente, los tres invitados coincidieron en la importancia de escribir arreglos y composiciones de acuerdo con niveles y características con las que cuenten los coros.

La mesa de conversación que logró mayor afluencia de público fue “La presencia femenina en la dirección coral”, realizada el miércoles 11 de enero. Contó con la participación de Ruth Godoy, Victoria Barceló y Ana Luisa Pérez, tres directoras corales que, desde el rol de la mujer, mantuvieron al público cautivo con sus relatos de experiencias, anécdotas y diversas vivencias en la dirección, formación vocal y pedagogía coral. En esta mesa se analizó la formación en dirección coral y la importancia de abordar metodologías para diferentes niveles de cantantes corales. Desde esta mirada se analizó la formación práctica, el manejo de repertorio, el conocimiento musical de la obra, su relevancia histórica y el manejo del idioma original de las obras. Se valoró el enriquecimiento de la actividad coral realizada por las organizaciones por medio de los festivales corales, así como se criticó la pérdida y continuidad de espacios corales, debido a la personalización y falta de legado en iniciativas y proyectos culturales. La coordinación de la mesa estuvo a cargo de Lorena Valdebenito, directora de la Carrera de Pedagogía en Música de la UAH.

La mesa conversatorio “Organizaciones de música coral, difusión y gestión” coordinada por Gabriel Matthey, fue la encargada de cerrar el Congreso. En ella, cada representante expuso la misión, visión y las principales actividades de sus respectivas organizaciones y programas. Inició Crecer Cantando representado por Mónica Cofré, luego FEDECOR representada por Mauricio Manríquez, continuó Ricardo Curihuinca presidente de ALACC-Chile, posteriormente el programa de difusión *Me gustan los coros* se hizo presente con Manuel Suazo y le correspondió el cierre de la mesa a la recientemente creada ADICORAL, representada por su presidenta Karin Friedli. El coloquio abordó el estado actual de la música y los desafíos que han surgido después de la pandemia. Se mencionaron aspectos financieros y las formas en que las organizaciones operacionalizan sus gastos, basados solamente en las cuotas de sus socios. Se discutió acerca del reducido respaldo económico de los recursos entregados a la música coral en fondos concursables. Se planteó la necesidad de ampliar los espacios de formación coral y cómo esto se relaciona con usos de salas para festivales y presentaciones de los coros. De igual modo, se sugirió propender a visualizar y reconocer la actividad coral como una labor profesional que requiere una formación específica, para lograr la valorización del cantante y el director como profesional experto en su área. Se finalizó el conversatorio con el análisis del rol que jugaron las redes sociales en la difusión de la actividad coral durante la pandemia y el desafío de fortalecer programas y organizaciones existentes en interacción con otras que incluyan orquestas y bandas instrumentales. Asimismo, se propuso consolidar lazos con países vecinos.

La ceremonia de clausura se realizó en el Aula Magna de la UAH. Luego de los discursos oficiales de las autoridades presentes, se dio inicio a la presentación del Coro LatidoAmericano IMUAH, dirigido por Jessica Quezada e integrado por estudiantes de esta casa de estudio. La ceremonia finalizó con la participación del Coro Taktus, dirigido por Javiera Lara Salvador, profesora del IMUAH.

Un momento especial se vivió cuando el público y los coros que participaron de la clausura posaron con su mejor sonrisa para las imágenes que posteriormente difundió el programa *online Me gustan los coros*.

El III Congreso de Música Coral ALACC configuró un nuevo espacio de participación que propició la reflexión en diversas materias y alcances del conocimiento en música coral y su práctica. Inició con ello una nueva estructura y dinámica de encuentro entre directores corales, académicos, intérpretes, cantantes, compositores, arregladores e investigadores. Consideramos que esta iniciativa debería ser acogida por otras instituciones formadoras y proyectarse hacia un IV Congreso de Música Coral ALACC.

Encuentro Interuniversitario de Investigación en Educación Musical en Chile: tensiones y desafíos de este campo de estudios

por

José Álamos Gómez
Universidad Católica Silva Henríquez, Chile.
jalamos@ucsh.cl

En doble jornada se celebró, el 15 y 16 de junio de 2023, el *Primer Encuentro Interuniversitario de Investigación en Educación Musical en Chile: tensiones y desafíos de este campo de estudios* (EHEM2023). Esta actividad fue coorganizada por la Universidad Católica Silva Henríquez (UCSH) y la Universidad Academia de Humanismo Cristiano (UAHC) en Chile. Fue patrocinada por el Centro de Investigación en Educación Musical de Chile (CIEM) y contó con la participación, además de las universidades mencionadas, de la Universidad Alberto Hurtado (UAH), Universidad Católica de Temuco (UCT) y Universidad de Playa Ancha de Valparaíso (UPLA).

El propósito principal de EHEM2023 fue compartir reflexiones en torno al estado actual y los desafíos que tiene la investigación en Educación Musical en Chile. Para este fin se congregaron académicos, investigadores y estudiantes de las casas de estudio referidas, quienes, por medio de mesas redondas y ponencias, tuvieron la oportunidad de discutir e intercambiar conceptos y miradas.

La inauguración del EHEM2023 se realizó el jueves 15 de junio a las 10:00 horas en el auditorio de la sede San Isidro de la UCSH. Camilo Arredondo Castillo, jefe de carrera de Pedagogía en Educación Artística de la UCSH y moderador de la jornada, dio palabras de bienvenida, donde destacó la importancia de potenciar la investigación científica y entablar conversaciones respecto de la Educación Musical en Chile. En la primera parte, que tuvo una hora y media de duración aproximadamente, se realizó un conversatorio (mesa redonda) que contó con la participación de los investigadores Dr. José Álamos Gómez (UCSH), Dr. Rolando Ángel Alvarado (UAH), Mario Carvajal Castillo (UAHC), Dr. Marcello Chiuminatto Orrego (UPLA) y Dr. José Velásquez Arce (UCT). Además de las exposiciones y reflexiones presentadas por cada panelista, hubo espacio para preguntas cruzadas y diálogo con el estudiantado y público.

Álamos Gómez planteó la necesidad de realizar estudios empíricos en el aula escolar que consideren hallazgos relacionados con la psicología y cognición musical para la toma de decisiones didácticas dentro de la clase de música. También presentó algunas líneas de investigación abordadas al interior de la carrera de Pedagogía en Educación Artística (UCSH): preferencias musicales juveniles como medio para la construcción de identidades y estrategias didácticas musicales para estudiantes diagnosticados con trastorno de espectro autista.

Ángel Alvarado presentó su proyecto FONDECYT relacionado con la caracterización de la pedagogía musical desde una visión problematizadora y activista. En su exposición, describió y analizó el sistema educativo musical chileno a nivel estructural, enfatizando las consecuencias negativas que tiene el neoliberalismo para dicho sistema. Ángel Alvarado sugirió que se debe avanzar en políticas públicas educativas que promuevan el acceso universal a la participación y el aprendizaje musical.

Mario Carvajal Castillo reflexionó acerca de los conceptos de interculturalidad en la clase de música, aulas diversificadas, interculturalismo-multiculturalismo, prácticas culturales compartidas y fronteras, prácticas identitarias y matrices culturales para la didáctica de la Educación Musical. En

su exposición, Carvajal Castillo tensionó las políticas y prácticas interculturales dentro de los centros educativos, invitando a considerar la “esencia de lo propio”, más allá de procedimientos superficiales y descontextualizados que tienden a instrumentalizar ciertos fenómenos socioculturales auténticos.

Chiuminatto Orrego destacó la necesidad de incluir la música popular en los conservatorios y escuelas de Pedagogía en Música, pues si bien se ha avanzado en esta materia, aún predomina la formación docta en las instituciones educativo-musicales. Chiuminatto Orrego propuso, como desafío hacia el futuro, sistematizar técnicas de enseñanza de la música popular en contextos formales de educación. Por ejemplo, sugirió equilibrar la escritura musical occidental con la formación oral y el uso de la partitura con el fomento de la improvisación. Finalmente, Velásquez Arce enfocó su exposición en problemáticas locales de la región de La Araucanía. Él tensionó el concepto de “música mapuche” y postuló la necesidad de tener claridad respecto del significado e implicancias de este término, antes de pensar en sus aproximaciones didácticas para la Educación Musical. Los desafíos de investigación que dejó planteados Velásquez Arce se vinculan con la formación inicial docente y la incorporación de músicas tradicionales en el aula escolar.

En la segunda parte de la jornada del 15 de junio, se presentaron los trabajos de investigación de estudiantes de las universidades participantes. Cada exposición tuvo una duración aproximada de quince minutos y, al final, se dio espacio para comentarios y preguntas de las personas asistentes e investigadores, quienes hicieron sus observaciones y retroalimentaron los trabajos del estudiantado. En primer lugar se presentó la investigación titulada “Desarrollo de competencias emocionales a través de la Educación Musical. Diseño de una unidad didáctica para Enseñanza Básica” a cargo de Cristóbal Gajardo Zúñiga, Ricardo López Iturra, Bárbara Molina Manzi, Camilo Soza Soto y Francisco Tapia Díaz (estudiantes UCSH). En segundo lugar se expuso “La Educadora de Párvulos como mediadora musical: currículo, orientaciones pedagógicas y didácticas en Educación Parvularia”, por Mariana Gómez Silva, Araceli Becerra Riquelme y Javiera Gefilao Cayuqueo (estudiantes UCT). Por último, se presentaron dos tesis realizadas en la UAH, “Problematizaciones pedagógicas en contextos escolares desprovistos de recursos educativo-musicales”, a cargo de Deneb Ponce Orellana y “Miradas humanizadoras ante el pánico escénico en situaciones de evaluación de aprendizajes musicales”, por Betsabé Puebla Álvarez.

La segunda jornada del EIIEM2023 se celebró el viernes 16 de junio a las 10:00 en la Casa Arrau del Campus Brasil de la UAHC. Rodrigo Montes Anguita, académico de la carrera de Pedagogía en Música de la UAHC y moderador del día, fue el encargado de abrir la segunda sesión del EIIEM2023. Junto con dar la bienvenida, invitó a los presentes a continuar trabajando por la investigación en Educación Musical, pues si bien este campo se ha desarrollado de forma progresiva en Chile, aún existe un número reducido de investigadores de esta materia en nuestro país.

La estructura de la segunda jornada fue similar a la del primer día. En la primera parte se conformó una mesa redonda con los mismos investigadores del día anterior, a excepción de Rolando Ángel Alvarado (UAH). Los panelistas continuaron dialogando y reflexionando en torno a las temáticas presentadas durante la primera jornada para, posteriormente, dar paso a las exposiciones de estudiantes de las universidades que conformaron el EIIEM2023. El primer trabajo, titulado “Adaptación del Método Cuisenaire. Una propuesta didáctica para la enseñanza rítmica desde las matemáticas”, estuvo a cargo de Andrea Morgado Gnecco, estudiante UCSH. En segundo lugar se presentaron nuevamente las estudiantes de la UCT, Gómez Silva, Becerra Riquelme y Gefilao Cayuqueo, con su ponencia ofrecida durante la primera jornada, relacionada con la formación musical en el nivel preescolar. Es relevante destacar que ellas son estudiantes de segundo año de Pedagogía en Educación Parvularia y viajaron especialmente desde Temuco. Por último, expusieron dos grupos de tesis de la UCSH: “Estrategias didácticas para la integración de estudiantes con trastorno del espectro autista en la clase de Música” (Fernanda Cáceres Escobar, Camilo Lorca Quintero, Bastián Mollenhauer Soto, Bastián Soler Rojas y Matías Zúñiga Flores); y, “Recursos didácticos utilizados por el profesorado de Educación Musical para atender a la neurodiversidad en el contexto escolar” (Sebastián Faúndez Bustamante, Catalina Plaza Cerda y Tomás Vásquez Rodríguez).

Además de las tensiones y desafíos presentados, una de las conclusiones importantes emanadas de EIIEM2023 se relaciona con la necesidad de vincular al profesorado de música en ejercicio con el mundo de la investigación, brindándole herramientas necesarias para el desarrollo de conocimiento científico desde el aula. Una percepción general de los participantes del EIIEM2023 es que la producción de investigación en Educación Musical en Chile es aún reducida. Por ahora resta esperar la segunda versión del EIIEM, proyectada para 2025.

XIV Conferencia Regional Latinoamericana y VI Panamericana de Educación Musical: resultados, perspectivas, desafíos

por

Carlos Poblete Lagos

Departamento de Música, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Chile
carlos.poblete_1@umce.cl

En octubre de 2023 se realizó en Santiago de Chile la XIV Conferencia Regional Latinoamericana y VI Panamericana de la Sociedad Internacional para la Educación Musical, ISME, en dependencias de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE). El evento fue organizado bajo la temática “Educación musical, ciudadanía artística y diversidad cultural: construyendo puentes para América”, la que convocó a investigadores, docentes y estudiantes, provenientes de Canadá, Estados Unidos, Colombia, México, Brasil, Argentina, Perú, Paraguay y Chile.

En la presente versión de la conferencia¹ fueron desarrolladas cuatro actividades principales: la presentación de trabajos de investigación, la realización de conferencias, paneles y mesas redondas, la realización de talleres enfocados en aspectos específicos e innovadores relativos a la enseñanza de la música, y el desarrollo de presentaciones musicales, a cargo de intérpretes y elencos universitarios nacionales y extranjeros, así como de agrupaciones musicales escolares pertenecientes a tres establecimientos de Santiago. Asimismo, se realizaron, como actividades de extensión comunitaria, un concierto en el Liceo Politécnico Mercedes Marín del Solar, de la comuna de Macul, y una clase magistral a cargo del Dr. Gareth Dylan Smith, efectuada en el Colegio Artístico Sol del Illimani, ubicado en la comuna de La Florida. Junto con esto, en el evento se realizaron cuatro conferencias, a cargo de la Dra. Ana Lucía Frega (Honorary Life Member de ISME), el Dr. Francis Dubé, académico de la Universidad Laval, en Canadá; la Dra. Cara Bernard, académica de la Universidad de Connecticut, y la Dra. Nan Qi, perteneciente a la Universidad Federal de Río Grande del Norte, en Brasil. Finalmente, el evento también ofreció un espacio para la ceremonia de entrega de los premios Parsons, instancia generada a partir de la colaboración estratégica entre ISME y la casa de música Parsons, de Hong-Kong.

Destacó también en la presente versión la participación de estudiantes de pregrado, provenientes tanto de la institución anfitriona como de otras, los que asistieron a las diversas actividades académicas realizadas. Este hecho marcó una diferencia con otras versiones, donde los asistentes fueron mayoritariamente estudiantes de postgrado y académicos.

Es importante notar que la presente conferencia, efectuada a diez años de su última versión en nuestro país (organizada por la Facultad de Artes de la Universidad de Chile en septiembre de 2013), coincidió con dos hitos históricos notables para la historia de la educación musical de Chile y el mundo. Primero, la conmemoración del 70° aniversario de la fundación de la Sociedad Internacional para la Educación Musical (ISME), organización vinculada a la UNESCO por medio del Consejo Internacional de la Música (IMC-CIM) y que congrega a nivel mundial a investigadores y académicos de más de ochenta países. Segundo, la conmemoración del inicio de la actividad pública de la Sociedad Bach,

¹ Denominación genérica adoptada por ISME, para nombrar un evento académico con características de congreso.

en 1924², organización que tuvo un rol fundamental para la promoción de la música y la educación musical en Chile, a partir de la destacada gestión de Domingo Santa Cruz Wilson.

Mi interés en relacionar ambos hitos dista mucho de ser antojadiza: por una parte, no es posible pensar ni en la fundación de ISME, ni en su rol en América Latina, sin considerar el destacado papel que allí ocupó Domingo Santa Cruz. Primero, a partir de su inquietud por el desarrollo de la música en nuestro país, Santa Cruz fue visionario al otorgar un valor prioritario a la educación musical, como elemento fundamental para la construcción de una base social educada musicalmente, que a su vez diese soporte y contexto para la formación musical especializada en nuestro país. Dicho interés por la educación musical se manifiesta, por ejemplo, en la inclusión de la formación de profesores de música a partir de 1935 en la recientemente creada Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, siendo el primer programa de formación docente en música impartido por una institución universitaria en el país. El interés por la educación musical impulsado y promovido por la figura de Santa Cruz adquirió dimensiones mundiales, al participar comprometidamente en la fundación de la ISME, siendo su vicepresidente en el primer directorio y asumiendo, posteriormente, la presidencia mundial del mismo.

De vuelta ya en el presente, es relevante mencionar que la realización de la conferencia nos permitió reflexionar críticamente acerca de varios aspectos. Primero, desde un punto de vista más bien descriptivo, la conferencia permitió convocar a un grupo amplio de personas e instituciones, siendo el primer evento de ISME realizado en nuestra región con posterioridad a la pandemia de COVID-19. En ella se creó un espacio que facilitó la comunicación de ideas y experiencias en torno a la Educación Musical desde diferentes perspectivas y realidades, generando de paso una oportunidad para explorar futuras instancias de colaboración académica en el concierto nacional e internacional.

Segundo, desde un punto de vista más analítico, la realización de la conferencia planteó también algunos puntos críticos, que debiésemos considerar tanto para futuras conferencias como para el desarrollo de la educación musical en América Latina y en Chile.

A diez años de su última versión en nuestro país, es posible notar una baja participación a nivel nacional, especialmente de docentes que enseñan música en el aula. Si bien es posible hipotetizar que los horarios y condiciones en que desarrollan su trabajo dificultan su participación en las actividades del evento (realizadas mayoritariamente en horario de clases), es necesario también estudiar las formas en que la información de la conferencia y sus actividades llega a los docentes, así como las maneras en que iniciativas como esta se vinculan con sus necesidades y expectativas. En otras palabras, necesitamos refinar las formas en que las actividades académicas (y las instituciones que las organizan) establecen vínculos activos con la comunidad docente de Chile, conocer las necesidades y expectativas de los docentes y, en función de ello, adaptar nuestras actividades para así responder a nuestra realidad nacional.

Un segundo aspecto crítico coincide, lamentablemente, con lo expresado hace diez años, con motivo de la realización de la anterior conferencia³. El estado de la educación musical a nivel latinoamericano continúa bajo un desarrollo asimétrico y territorialmente desigual. Por una parte, se mantiene preponderancia de Brasil respecto de la oferta en formación de pre y postgrado, y la constitución de asociaciones sólidas. Sin embargo, la presencia de la disciplina como contenido, y no como asignatura en el currículo escolar, constituye un punto importante al momento de pensar en las oportunidades de actuación que tendrán sus egresadas y egresados en el mercado laboral, abriendo dudas para la sustentabilidad del área de educación musical en el largo plazo. Aun así, el avanzado desarrollo de la formación en educación musical en Brasil dista mucho de los demás países de la región, los que se concentran mayoritariamente en la formación de docentes de música, en la formación de músicos que actúan como docentes, o bien que reciben una titulación como docentes en un programa especializado en proveer formación disciplinar de educación.

En el caso de Chile, la amplia oferta de formación de pregrado constituye un punto a favor; sin embargo, la alta concentración de programas en la zona central, y la inexistente oferta de formación de postgrado en educación musical afectan sustantivamente al crecimiento equitativo del área. En el caso de la esta última, la situación continúa incluso peor que en 2013, momento en el que aún existía

² La Sociedad Bach fue fundada en 1917 y sus actividades inicialmente fueron de carácter privado hasta 1924 (N. del E.)

³ Al respecto, sugiero revisar una nota de mi autoría, titulada "Algunas reflexiones sobre la 9a Conferencia Regional Latinoamericana y 2a Panamericana de Educación Musical ISME Chile 2013" (*Neuma*, VII/1, 2014, pp. 131-133).

un programa de maestría centrado en la formación en didáctica. A la fecha, quienes desean continuar formación de postgrado en educación musical (indispensable para impulsar tanto la investigación como el desarrollo profesional), deben acudir a programas que, aunque destacados en términos académicos, se focalizan en otras dimensiones o áreas: las maestrías en musicología, artes, interpretación musical o educación, así como los doctorados en educación, artes, estética y teoría de las artes. Estos programas constituyen –lamentablemente para el área– las únicas instancias de formación a las que es posible acceder en Chile. Se suma a esto la necesidad de promover el desarrollo de asociaciones entre colegas e instituciones que actualmente realizan investigación en el área, fundamentales al momento de visibilizar la educación musical como área de conocimiento, más allá de su dimensión escolar, y promover de esta forma un mayor reconocimiento y valoración respecto de la función que cumple al interior de nuestra sociedad.

Quisiera terminar esta nota señalando también dos aspectos que considero de particular importancia respecto de ISME, organización a la que pertenezco desde 2009 y de la que actualmente formo parte de su directorio mundial.

El primer aspecto refiere a la necesidad de reflexionar respecto de su organización y presencia en el contexto latinoamericano. Hasta ahora, dicha presencia está marcada por la participación individual de académicos e investigadores quienes, por defecto, asumen muchas veces la representación de sus respectivos países de origen. Si bien esto constituye una constante a nivel mundial, las condiciones de desarrollo desigual de la región requiere, a mi juicio, de una presencia y forma de relación más estructurada, que ponga énfasis en promover la educación musical (uno de los principios fundamentales de ISME), pero considerando los desafíos que esta tarea implica en una región marcada por la desigualdad y desarrollo asimétrico entre y al interior de sus países. Una estructura que pueda pensar proyectivamente, estableciendo vínculos de colaboración entre países e instituciones, con especial énfasis en aquellos donde la educación musical no está presente en la enseñanza formal, o bien requiere de apoyo para su desarrollo.

Hablo también de una estructura que fomente la participación de los miembros de ISME pertenecientes a la región, que promueva no solo un actuar, sino procedimientos claros y participativos para la toma de decisiones estratégicas, y donde las tareas se distribuyan de forma transparente y equitativa, evitando la excesiva concentración de responsabilidades (y el poder asociado a ellas) en un pequeño grupo de miembros. Esto permitiría también cumplir con uno de los principios de ISME, relativo a la promoción de la democracia al interior de la organización.

Finalmente, hablo de una estructura que permita conectar personas e instituciones, con el propio directorio de ISME, posibilitando una comunicación fluida entre niveles locales y globales, y a la vez, siendo un instrumento ejecutivo para la realización de las tareas que la propia ISME se propone lograr en cada una de las regiones.

Como segundo y último punto, estrechamente vinculado a la temática orientadora de la conferencia, creo necesario también que la comunidad regional de ISME avance en la discusión de temas que incluso tocan lo identitario, en torno a la realización de las presentes conferencias. ¿Debemos continuar con la realización de conferencias latino y panamericanas de educación musical, o avanzamos en la definición de una conferencia unificada, que reúna a toda América? Por otra parte, ¿hasta dónde es realista continuar planteando la organización de conferencias de carácter panamericano, cuando la realidad muestra una minoritaria participación de investigadores de Norteamérica en las actividades? Esto implica también plantear definiciones más profundas, por ejemplo, acerca del sentido y finalidad que debiese perseguir un evento latinoamericano o panamericano más allá del intercambio de visiones y experiencias, así como también acerca de las formas en que actualmente establecemos puentes entre nuestras regiones, entre nuestros países e instituciones e, incluso, entre nuestra disciplina, la sociedad y la cultura.

Creación musical chilena

Cuadro sinóptico de obras de compositores chilenos interpretadas durante
el período abril 2023 – septiembre 2023
preparado por Julio Garrido Letelier

En cada entrada se indica el nombre del autor (a), seguido de la información relativa al título y medio para el que está escrita la obra (abreviado como *TM*), la fecha de presentación (abreviada como *F*), la ocasión (cuando corresponda) y el lugar de interpretación de la música (abreviados como *OL*), la individualización de los intérpretes (abreviado como *Int*) y cuando sea pertinente se indican los solistas (abreviados como *Sol*). Si una obra se repite más de una vez, no se reitera el título, sino que la secuencia de información se señala desde la fecha de presentación en adelante. En orden alfabético las abreviaturas son las siguientes.

arr.: Arreglo
F: Fecha
Int: Intérprete, intérpretes
OL: Ocasión y lugar
rev: Revisada
Sol, Sols: Solista, Solistas
TM: Título y medio

Con (*) se indican estrenos en Chile y con (**) estrenos en el extranjero. Este cuadro es elaborado a partir de la información que es explícitamente enviada a *Revista Musical Chilena*¹.

Aburto Rojo, Diego. *TM*: *Transición* (2000) para saxofón alto y piano; *F*: 13 de abril de 2023, *OL*: Concierto de Título, Saxofón, David Salomón Sánchez Salas. Auditorio Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile, Campus Oriente, Providencia; *Int*: David Sánchez Salas (saxofón), Marcela Rodríguez Hidalgo (piano).

Advís Vitaglih, Luis. *TM*: *Canción del poder popular* (1970) (*Text*. Julio Rojas). *F*: 27 de septiembre de 2023; *OL*: Concierto "Homenaje a la Nueva Canción Chilena", Teatro Aula Magna de la Universidad de Santiago de Chile, Santiago; *Int*: Gonzalo Barrientos (relatos), Rodrigo Faulbaum (quena, quenacho y flauta travesa), Mario Reyes (quena, quenacho y guitarra), Paulo Alborno (charango cuatro venezolano), Rodrigo Álvarez (guitarra), Fernando Neculpán (bajo), Jorge Bugueño (piano), Rodrigo García (violonchelo), Sebastián Salas (percusión), Gonzalo Barrientos y Rodrigo Álvarez (solistas), Coro Sinfónico USACH, Andrés Bahamondes (director).

_____. *TM*: *Cantata Santa María de Iquique* (1969). *F*: 17 de abril de 2023, *OL*: Campamento Manuel Bustos, Viña del Mar. *Int*: Grupo Contra Corriente, Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director). *F*: 22 de abril de 2023, *OL*: Concierto de Clausura, Festival de Música Alternativa Interprovincial.

¹ Información acerca de obras chilenas interpretadas en cualquier parte del mundo es bienvenida en el correo electrónico revistamusical.artes@uchile.cl, para ser publicada en este cuadro sinóptico.

Centro Cultural Pedro Aguirre Cerda, Calle Larga. *Int:* Grupo Contra Corriente, Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director).

_____. *TM: Canto para una semilla* (1971) cantata (*Text.* Violeta Parra). *F:* 27 y 28 de julio de 2023; *OL:* Teatro Universidad de Concepción; *Int:* Carolina Carrasco (relatos), Colombina Parra y Elizabeth Morris (solistas), Conjunto Inti Illimani Histórico, Coro de la Universidad de Concepción, Orquesta Sinfónica de la Universidad de Concepción, Víctor Hugo Toro (director). *F:* 27 de septiembre de 2023 (“Epílogo” y “Canción final”); *OL:* Concierto “Homenaje a la Nueva Canción Chilena”, Teatro Aula Magna de la Universidad de Santiago de Chile, Santiago; *Int:* Gonzalo Barrientos (relatos), Rodrigo Faulbaum (quena, quenacho y flauta traversa), Mario Reyes (quena, quenacho y guitarra), Paulo Albornoz (charango cuatro venezolano), Rodrigo Álvarez (guitarra), Fernando Neculpán (bajo), Jorge Bugueño (piano), Rodrigo García (violonchelo), Sebastián Salas (percusión), Claudia Allende y Gonzalo Barrientos (solistas), Coro Sinfónico USACH, Andrés Bahamondes (director). *F:* 26 de julio de 2023 (*El amor*, *Arr.* Fernando Ortiz para coro femenino), *OL:* Concierto “Mujeres en la música coral chilena”. Temporada de Conciertos del Departamento de Música de la Universidad de Chile 2023, Sala Isidora Zegers, Santiago; *Int:* Coral Femenina de Viña del Mar, Priscila Vergara Zurita (piano), Jessica Quezada Núñez (directora).

_____. *TM: Invitación al vals* (1994) para orquesta de flautas; *F:* 25 de septiembre de 2023, *OL:* XXIII Festival Internacional de Música Contemporánea 2023. Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Sala Isidora Zegers, Santiago; *Int:* Orquesta de flautas Illawara, Wilson Padilla (director).

_____. *TM: Suite Latinoamericana* (1976) (*I. Preludio; II. Milonga; III. Tonada; IV. Interludio I; V. Vals Peruano; VI. Conga; VII. Marcha – Rancho*) para orquesta sinfónica; *F:* 15 y 16 de septiembre de 2023, *OL:* Concierto “Grandes suites de Tchaikovsky y Advis”. Centro Cultural CorpArtes, Las Condes; *Int:* Orquesta Sinfónica Nacional de Chile, Christian Lorca (director).

Advis Vitaglich, Luis, José Seves y Jorge Coulon. *TM: Canto a los caídos* (1975) (*Arr.* Pablo Carrasco). *F:* 27 de septiembre de 2023; *OL:* Concierto “Homenaje a la Nueva Canción Chilena”, Teatro Aula Magna de la Universidad de Santiago de Chile, Santiago; *Int:* Gonzalo Barrientos (solista y relatos), Rodrigo Faulbaum (quena, quenacho y flauta traversa), Mario Reyes (quena, quenacho y guitarra), Paulo Albornoz (charango cuatro venezolano), Rodrigo Álvarez (guitarra), Fernando Neculpán (bajo), Jorge Bugueño (piano), Rodrigo García (violonchelo), Sebastián Salas (percusión), Coro Sinfónico USACH, Andrés Bahamondes (director).

Acosta, Víctor y Lázaro Salgado. *TM: La joya del Pacífico* (1941) para cuarteto de saxofones (*Arr.* Karem Ruiz); *F:* 14 de julio de 2023, *OL:* Concierto “A cuatro voces”. Parroquia San Saturnino, Barrio Yungay, Santiago; *Int:* Cuarteto de Saxofones Oriente: Miguel Villafruela, Alejandro Rivas, Karem Ruiz y David Sánchez.

Aguiar, Alex. *TM: Torque** (2023) para piano; *F:* 27 de septiembre de 2023, *OL:* XXIII Festival Internacional de Música Contemporánea 2023. Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Sala Isidora Zegers, Santiago; *Int:* Patricia Castro (piano).

Ahumada Yávar, Nicolás. *TM: Al borde de la aurora** (2023) para orquesta de cámara; *F:* 12 y 13 de mayo de 2023, *OL:* Aula Magna de la Universidad Austral, Valdivia; *Int:* Orquesta de Cámara de Valdivia, Rodolfo Fischer (director).

_____. *TM: Zodiaco* (2023) para quinteto de vientos; *F:* 18 de agosto de 2023, *OL:* Final Concurso de Composición “Jorge Urrutia Blondel”, modalidad Quinteto de Vientos. Salón MECESUP, Departamento de Música, Universidad de La Serena; *Int:* Quinteto de Vientos de La Serena.

Albornoz Rojas, Alejandro. *TM: My Own Kwai** (2022) para electrónica; *F:* 26 de abril de 2023, *OL:* VIII Festival de Música Electroacústica. Auditorio del Centro de Extensión Oriente, Pontificia Universidad Católica de Chile, Providencia; *Int:* Obra acusmática.

Alexander Pollack, Leni. *TM: Hinter den Schuld-losen Bäumen* del ciclo *Tres Cantos Líricos* (1954) para voz y piano; *F:* 27 de mayo de 2023, *OL:* Presentación del disco *Música chilena para voz y piano*. Citylab, Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM), Santiago; *Int:* Claudia Godoy (mezzosoprano), Eun Seong Hong (piano).

Alcalde Cordero, Andrés. *TM: Sono una creatura (Questa pietra, Sereno* y Eterno*)* (2021) para voz y flauta (*Text.* Giuseppe Ungaretti); *F:* 23 de mayo de 2023, *OL:* Concierto “Creaciones poéticas y de fe”. Auditorio del Centro de Extensión Oriente, Pontificia Universidad Católica de Chile, Providencia; *Int:* Patricio Sabaté (barítono en *Questa pietra*), Javiera Barrios (contralto en *Sereno*), Claudia Pereira (soprano en *Eterno*), Guillermo Lavado (flauta). *F:* 24 de mayo de 2023, *OL:* Concierto “Creaciones poéticas y de fe”. Teatro Joan Jara, Fundación Cultural Lo Prado; *Int:* Patricio Sabaté (barítono en *Questa pietra*), Javiera Barrios (contralto en *Sereno*), Claudia Pereira (soprano en *Eterno*), Guillermo Lavado (flauta).

Allende Sarón, Pedro Humberto. *TM: 12 tonadas de carácter popular chileno* (1918-1922) (extractos) para orquesta sinfónica; *F:* 4 y 5 de agosto de 2023, *OL:* Concierto de coro y orquesta Misa de Santa Cecilia. Teatro Municipal de Las Condes, Santiago; *Int:* Orquesta Sinfónica Nacional de Chile, François López-Ferrer (director).

_____. *TM: Sé bueno* (1923) para coro (*Text.* Gabriela Mistral); *F:* 31 de agosto de 2023, *OL:* Concierto “De poemas y cantares: lírica y composición musical hispano chilena en el siglo XX”. Teatro de la Corporación Cultural de Recoleta; *Int:* Coro de Cámara de la Universidad Católica, Gerard Ramos (director).

Aracena Infanta, Aníbal. *TM: Lamento* para piano; *F:* 23 de junio de 2023, *OL:* Concierto de San Juan Bautista, organizado por la Sociedad Bach y la Sociedad de Folclor Chileno. Iglesia Luterana El Redentor, Providencia; *Int:* Patricia Castro (piano).

Arias Cornejo, Patricio. *TM: Dialéctica Nro. 4* (2018) para dos guitarras; *F:* 26 de septiembre de 2023, *OL:* XXIII Festival Internacional de Música Contemporánea 2023. Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Sala Isidora Zegers, Santiago; *Int:* Dúo AlgoconCuerda.

Atria Ramírez, Jaime. *TM: La consentida* (1961) para ensamble de cornos (Arr.); *F:* 27 de julio de 2023, *OL:* Temporada de Música de Cámara en Universidad de Concepción, Santiago, segundo concierto, Auditorio de la Universidad de Concepción (Santiago), Providencia; *Int:* Quinteto de cornos PopCorn: Bernardo Guggiana, Javier Aguilar, Álvaro Servela, Diego Oyarzún (cornos), Pablo Soza (percusión).

Baeza Gajardo, Mario. *TM: Himno de la Universidad Técnica del Estado (UTE)* para coro. *F:* 27 de septiembre de 2023; *OL:* Concierto “Homenaje a la Nueva Canción Chilena”, Teatro Aula Magna de la Universidad de Santiago de Chile, Santiago; *Int:* Coro Sinfónico USACH, Andrés Bahamondes (director).

Becerra-Schmidt, Gustavo. *TM: Memento* (1980) para coro (*Text.* Federico García Lorca); *F:* 31 de agosto de 2023, *OL:* Concierto “De poemas y cantares: lírica y composición musical hispano chilena en el siglo XX”. Teatro de la Corporación Cultural de Recoleta; *Int:* Coro de Cámara de la Universidad Católica, Gerard Ramos (director).

Berchenko Acevedo, Sergio. *TM: El arte del desapego** para coro y cuarteto de saxofones; *F:* 14 de julio de 2023, *OL:* Concierto “A cuatro voces”. Parroquia San Saturnino, Barrio Yungay, Santiago; *Int:* Ensamble Vocal Taktus, Javiera Lara Salvador (directora), Cuarteto de Saxofones Oriente: Miguel Villafruela, Alejandro Rivas, Karem Ruiz y David Sánchez.

_____. *TM: El ritual de la pitia** (2021) para flauta, viola y piano a cuatro manos; *F:* 15 de julio de 2023, *OL:* Espacio Incluir, Ñuñoa; *Int:* Auros Ensamble: Karem Ruiz y Alejandro Rivas (saxofones), Leonora Letelier (piano), Felipe Salinas (guitarra), Daniela Salinas (acordeón y percusión), Hugo Rojas (bajo eléctrico), Miguel Zárate (batería), Yasmina Zack (voz).

_____. *TM: Música fluvial** para dos saxofones; *F:* 14 de julio de 2023, *OL:* Concierto “A cuatro voces”. Parroquia San Saturnino, Barrio Yungay, Santiago; *Int:* Auros Dúo.

_____. *TM: Niebla Los Molinos* (2021) para cuarteto de saxofones; *F:* 14 de julio de 2023, *OL:* Concierto "A cuatro voces". Parroquia San Saturnino, Barrio Yungay, Santiago; *Int:* Cuarteto de Saxofones Oriente: Miguel Villafruela, Alejandro Rivas, Karem Ruiz y David Sánchez.

_____. *TM: Puelche* (2020) para ensamble; *F:* 14 de julio de 2023, *OL:* Concierto "A cuatro voces". Parroquia San Saturnino, Barrio Yungay, Santiago; *Int:* Auros Ensamble: Karem Ruiz y Alejandro Rivas (saxofones), Leonora Letelier (piano), Felipe Salinas (guitarra), Daniela Salinas (acordeón y percusión), Hugo Rojas (bajo eléctrico), Miguel Zárate (batería), Yasmina Zack (voz).

Botto Vallarino, Carlos. *TM: Enigma* (1979) para coro (*Text.* Antonio Machado); *F:* 31 de agosto de 2023, *OL:* Concierto "De poemas y cantares: lírica y composición musical hispano chilena en el siglo XX". Teatro de la Corporación Cultural de Recoleta; *Int:* Coro de Cámara de la Universidad Católica, Gerard Ramos (director).

Brantmayer Espinosa, Tomás. *TM: El país de sed* (2019) para tenor y orquesta. *F:* 30 de agosto de 2023; *OL:* Concierto "Réquiem por las víctimas de la dictadura", Teatro Aula Magna de la Universidad de Santiago de Chile, Santiago; *Int:* Felipe Gutiérrez (tenor), Orquesta Clásica USACH, David del Pino Klinge (director).

Bustamante, Manuel. *TM: Concierto para Oboe N° 2** (2023) para oboe y orquesta; *F:* 24 de agosto de 2023, *OL:* VI Concierto de Temporada. Centro Cultural Palace, Coquimbo; *Int:* José Luis Urquieta (oboe), Orquesta Sinfónica Universidad de La Serena, Luis Toro Araya (director). *F:* 25 de agosto de 2023, *OL:* VI Concierto de Temporada. Aula Magna, Universidad de La Serena; *Int:* José Luis Urquieta (oboe), Orquesta Sinfónica Universidad de La Serena, Luis Toro Araya (director).

_____. *TM: La Furia de los Andes** (2023) para orquesta (obra comisionada por el aniversario 60 de la Orquesta Sinfónica de Antofagasta) para orquesta, *F:* 1 de septiembre de 2023, *OL:* V Concierto de Temporada. Teatro Municipal de Antofagasta; *Int:* Orquesta Sinfónica de Antofagasta, Christian Baeza (director).

Cáceres Romero, Eduardo. *TM: Alunizaje en el Marga-Marga* (2011) para orquesta de cuerdas; *F:* 14 de abril de 2023, *OL:* Parroquia Santa María de los Ángeles, Reñaca, Viña del Mar. *Int:* Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director). *F:* 18 de abril de 2023, *OL:* Concierto de Verano. Palacio Vergara, Viña del Mar. *Int:* Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director). *F:* 20 de abril de 2023, *OL:* Festival de Música Alternativa Interprovincial. Plaza de Armas de Cabildo, Cabildo. *Int:* Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director). *F:* 26 de abril de 2023, *OL:* Concierto de Gala. Club Alemán, Valparaíso. *Int:* Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director). *F:* 27 de abril de 2023, *OL:* Concierto de Gala. Espacio La Compañía, Valparaíso. *Int:* Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director).

Canales Pizarro, Marta. *TM: Dos canciones (I. Vienes caminando; II. Nació la niña)* (1940) para coro femenino; *F:* 26 de julio de 2023, *OL:* Concierto "Mujeres en la música coral chilena". Temporada de Conciertos del Departamento de Música de la Universidad de Chile 2023, Sala Isidora Zegers, Santiago; *Int:* Coral Femenina de Viña del Mar, Priscila Vergara Zurita (piano), Jessica Quezada Núñez (directora).

Candela Pavez, José Miguel. *TM: Hiss & Crackle (a Gabriel Brnčić)* (2021) para electrónica; *F:* 26 de abril de 2023, *OL:* VIII Festival de Música Electroacústica. Auditorio del Centro de Extensión Oriente, Pontificia Universidad Católica de Chile, Providencia; *Int:* Obra acusmática.

_____. *TM: TTK* (2002-2004) para saxofón y electroacústica; *F:* 27 de septiembre de 2023, *OL:* XXIII Festival Internacional de Música Contemporánea 2023. Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Sala Isidora Zegers, Santiago; *Int:* Miguel Villafruela (saxofón).

Cantón Aguirre, Edgardo. *TM: Introducción, allegro y final* (1981) para piano; *F:* 27 de septiembre de 2023, *OL:* XXIII Festival Internacional de Música Contemporánea 2023. Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Sala Isidora Zegers, Santiago; *Int:* Patricia Castro (piano).

Cárdenas Vargas, Félix. *TM: Suite Aconcagua* (2022) para orquesta de cuerdas; *F:* 19 de mayo de 2023, *OL:* Liceo Técnico Profesional Mannheim, Quilpué. *Int:* Orquesta Marga Marga, Luis José Recart

(director). *F*: 23 de mayo de 2023, *OL*: Colegio Alborada de Curauma, Valparaíso. *F*: 24 de mayo de 2023, *OL*: Concierto de Gala. Club Alemán, Valparaíso. *Int*: Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director). *F*: 25 de mayo de 2023, *OL*: Concierto Día del Patrimonio. Espacio La Compañía, Valparaíso. *Int*: Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director). *F*: 26 de mayo de 2023, *OL*: Concierto de Gala. Palacio Rioja, Viña del Mar. *Int*: Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director).

_____. *TM*: *Tara* (2020) para orquesta de cuerdas; *F*: 19 de mayo de 2023, *OL*: Liceo Técnico Profesional Mannheim, Quilpué. *Int*: Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director). *F*: 23 de mayo de 2023, *OL*: Colegio Alborada de Curauma, Valparaíso. *Int*: Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director). *F*: 24 de mayo de 2023, *OL*: Concierto de Gala. Club Alemán, Valparaíso. *Int*: Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director). *F*: 25 de mayo de 2023, *OL*: Concierto Día del Patrimonio. Espacio La Compañía, Valparaíso. *Int*: Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director). *F*: 26 de mayo de 2023, *OL*: Concierto de Gala. Palacio Rioja, Viña del Mar. *Int*: Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director).

_____. *TM*: *Tinkku casi un bolero de Ravel* para orquesta andina; *F*: 30 de junio de 2023, *OL*: Teatro Municipal de Quilpué Juan Bustos Ramírez, Quilpué; *Int*: Orquesta Andina Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Félix Cárdenas (director).

Carrasco Pantoja, Fernando. *TM*: *VIP* (2000) para piano; *F*: 27 de septiembre de 2023, *OL*: XXIII Festival Internacional de Música Contemporánea 2023. Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Sala Isidora Zegers, Santiago; *Int*: Patricia Castro (piano).

Carvalho Pinto, Antonio. *TM*: *εAurigae* (2018) para electrónica; *F*: 27 de abril de 2023, *OL*: VIII Festival de Música Electroacústica. Auditorio del Centro de Extensión Oriente, Pontificia Universidad Católica de Chile, Providencia; *Int*: Obra acusmática.

_____. *TM*: *Zyngue* (2015) para flauta baja; *F*: 27 de septiembre de 2023, *OL*: XXIII Festival Internacional de Música Contemporánea 2023. Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Sala Isidora Zegers, Santiago; *Int*: Wilson Padilla (flauta baja).

Cerda Contreras, Santiago. *TM*: *Danzas chilenas* (2010) para cuarteto de saxofones; *F*: 14 de julio de 2023, *OL*: Concierto "A cuatro voces". Parroquia San Saturnino, Barrio Yungay, Santiago; *Int*: Cuarteto de Saxofones Oriente: Miguel Villafruela, Alejandro Rivas, Karem Ruiz y David Sánchez.

Cerezzo Pineda, Raúl. *TM*: *Suite del Elqui* para orquesta; *F*: 27 de abril de 2023, *OL*: II Concierto de Temporada: "Homenaje Aniversario Facultad de Humanidades, Universidad de La Serena". Salón Mece, Departamento de Música, Universidad de La Serena; *Int*: Orquesta Sinfónica Universidad de La Serena, Juan Pablo Aguayo (director). *F*: 28 de abril de 2023, *OL*: II Concierto de Temporada: "Homenaje Aniversario Facultad de Humanidades, Universidad de La Serena". Aula Magna, Universidad de La Serena; *Int*: Orquesta Sinfónica Universidad de La Serena, Juan Pablo Aguayo (director).

Castellanos Reyes, Rodrigo. *TM*: *Huellas* (2018) para flauta baja y electrónica; *F*: 28 de abril de 2023, *OL*: VIII Festival de Música Electroacústica. Auditorio del Centro de Extensión Oriente, Pontificia Universidad Católica de Chile, Providencia; *Int*: Karina Fischer (flauta baja).

Clerc Parada, Miguelángel. *TM*: *El otro, el mismo* para dos guitarras intervenidas; *F*: 25 de julio de 2023, *OL*: Concierto "Salut für Lachenmann! Nueva música para dos guitarras". Auditorio del Centro de Extensión Oriente, Pontificia Universidad Católica de Chile, Providencia; *Int*: Erik Marroquin y Cristián Alvear (guitarras). *F*: 26 de julio de 2023, *OL*: Concierto "Salut für Lachenmann! Nueva música para dos guitarras". Teatro Joan Jara, Fundación Cultural de Lo Prado; *Int*: Erik Marroquin y Cristián Alvear (guitarras).

Cofré Flores, Jaime. *TM*: *Yin Yin (I. Danza del retorno; II. Gabriela; III. Tu muerte; IV. Descansaremos juntos; V. Tonada para el camino)* (2007) para orquesta; *F*: 10 de mayo de 2023, *OL*: Parroquia Nuestra Señora del Rosario, Las Condes; *Int*: Orquesta de Cámara de Chile, Emmanuel Siffert (director). *F*: 11 de mayo

de 2023, *OL*: Centro Cultural de Lampa, Lampa; *Int*: Orquesta de Cámara de Chile, Emmanuel Siffert (director). *F*: 12 de mayo de 2023, *OL*: Teatro California, Ñuñoa; *Int*: Orquesta de Cámara de Chile, Emmanuel Siffert (director). *F*: 13 de mayo de 2023, *OL*: Complejo Deportivo Juan Vera Velásquez, Santo Domingo; *Int*: Orquesta de Cámara de Chile, Emmanuel Siffert (director).

Coloma Casaula, Eleonora. *TM*: *Del uno al otro** (2023) para orquesta de flautas; *F*: 25 de septiembre de 2023, *OL*: XXIII Festival Internacional de Música Contemporánea 2023. Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Sala Isidora Zegers, Santiago; *Int*: Orquesta de flautas Illawara, Wilson Padilla (director).

Concha Goldschmidt, Francisco. *TM*: *K'an - Fueron deshojados** (2023) para ensamble solista y orquesta de vientos; *F*: 8 de septiembre de 2023, *OL*: V Concierto de Cierre "Festival de Música Contemporánea Musicahora". Salón Mece, Departamento de Música, Universidad de La Serena; *Int*: Johannes Haase (violín), Ensamble Kommas: Ramón Gardella (percusión), Alba González i Becerra (viola), Elio Herrera (violonchelo), Sally Beck (flauta) y Moritz Schneidewendt (clarinete), Orquesta Sinfónica Universidad de La Serena, Lautaro Mura (director).

_____. *TM*: *Muros* (2018-2019) para ensamble, *F*: 2 de septiembre de 2023, *OL*: Auditorio del Centro de Extensión Oriente, Pontificia Universidad Católica de Chile, Providencia; *Int*: Kommas Ensemble, Lautaro Mura (director).

Contreras Galindo, Javier. *TM*: *Costanera del Estrecho* para dos guitarras; *F*: 13 de abril de 2023, *OL*: Campus San Joaquín Pontificia Universidad Católica de Chile, San Joaquín; *Int*: Estudiantes de la Cátedra de Guitarra UC, Luis Castro (director).

Contreras Hormazábal, Marcos. *TM*: *Búsqueda** para ensamble; *F*: 15 de julio de 2023, *OL*: Espacio Incluir, Ñuñoa; *Int*: Auros Ensamble: Karem Ruiz y Alejandro Rivas (saxofones), Leonora Letelier (piano), Felipe Salinas (guitarra), Daniela Salinas (acordeón y percusión), Hugo Rojas (bajo eléctrico), Miguel Zárate (batería), Yasmina Zack (voz).

_____. *TM*: *Tonada por la razón* (2021) para cuarteto de saxofones; *F*: 14 de julio de 2023, *OL*: Concierto "A cuatro voces". Parroquia San Saturnino, Barrio Yungay, Santiago; *Int*: Cuarteto de Saxofones Oriente: Miguel Villafruela, Alejandro Rivas, Karem Ruiz y David Sánchez.

Correa Astudillo, Esteban. *TM*: *Canto al anochecer** (2023) para orquesta; *F*: 25 de mayo de 2023, *OL*: III Concierto de Temporada: "Creando universos colectivos, Semana de la Educación Artística". Salón Mece, Departamento de Música de la Universidad de La Serena; *Int*: Orquesta Sinfónica Universidad de La Serena, David Handel (director). *F*: 26 de mayo de 2023, *OL*: III Concierto de Temporada: "Creando universos colectivos, Semana de la Educación Artística". Aula Magna, Universidad de La Serena; *Int*: Orquesta Sinfónica Universidad de La Serena, David Handel (director).

Díaz, Tomás. *TM*: *Orolonco* para orquesta andina; *F*: 14 de abril de 2023, *OL*: Concierto "20 años de la Orquesta Andina". Plazoleta Rosales Kennedy, Quillota; *Int*: Orquesta Andina Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Félix Cárdenas (director). *F*: 30 de junio de 2023, *OL*: Teatro Municipal de Quilpué Juan Bustos Ramírez, Quilpué; *Int*: Orquesta Andina Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Félix Cárdenas (director).

Eisner Sagués, Guillermo. *TM*: *Esculturas temporales* (2022) para electrónica; *F*: 28 de abril de 2023, *OL*: VIII Festival de Música Electroacústica. Auditorio del Centro de Extensión Oriente, Pontificia Universidad Católica de Chile, Providencia; *Int*: Obra acusmática.

_____. *TM*: *Río resonante** (2022) para guitarra; *F*: 26 de septiembre de 2023, *OL*: XXIII Festival Internacional de Música Contemporánea 2023. Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Sala Isidora Zegers, Santiago; *Int*: Reinaldo Galaz (guitarra).

Errandonea Bahamondes, Cristian. *TM*: *Recordare* (2013) para orquesta de cuerdas; *F*: 19 de mayo de 2023, *OL*: Liceo Técnico Profesional Mannheim, Quilpué. *Int*: Orquesta Marga Marga, Luis José Recart

(director). *F*: 23 de mayo de 2023, *OL*: Colegio Alborada de Curauma, Valparaíso. *F*: 24 de mayo de 2023, *OL*: Concierto de Gala. Club Alemán, Valparaíso. *Int*: Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director). *F*: 25 de mayo de 2023, *OL*: Concierto Día del Patrimonio. Espacio La Compañía, Valparaíso. *Int*: Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director). *F*: 26 de mayo de 2023, *OL*: Concierto de Gala. Palacio Rioja, Viña del Mar. *Int*: Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director).

Errázuriz Rodríguez, Sebastián. *TM*: *La caravana* (2003) para orquesta; *F*: 29 y 30 de septiembre de 2023, *OL*: XXIII Festival Internacional de Música Contemporánea 2023. Teatro Universidad de Chile, Santiago; *Int*: Orquesta Sinfónica Nacional de Chile, Pablo Carrasco (director).

Escobar Gutiérrez, Ignacio. *TM*: *Sombra de una noche** (2023) para orquesta; *F*: 29 y 30 de septiembre de 2023, *OL*: XXIII Festival Internacional de Música Contemporánea 2023. Teatro Universidad de Chile, Santiago; *Int*: Orquesta Sinfónica Nacional de Chile, Pablo Carrasco (director).

Ferrari Gutiérrez, Andrés. *TM*: *Optikalis-04* (2020-2021) para electrónica y video; *F*: 26 de abril de 2023, *OL*: VIII Festival de Música Electroacústica. Auditorio del Centro de Extensión Oriente, Pontificia Universidad Católica de Chile, Providencia; *Int*: Obra audiovisual.

García Arancibia, Fernando. *TM*: *Obertura* para orquesta de cámara; *F*: 3 de agosto de 2023, *OL*: V Concierto de Temporada “Concierto Aniversario 30 años Orquesta Sinfónica de La Serena”, Catedral de La Serena; *Int*: Orquesta Sinfónica Universidad de La Serena, Helmuth Reichel (director). *F*: 4 de agosto de 2023, *OL*: V Concierto de Temporada “Concierto Aniversario 30 años Orquesta Sinfónica de La Serena”, Centro Cultural Palace, Coquimbo; *Int*: Orquesta Sinfónica Universidad de La Serena, Helmuth Reichel (director).

García Núñez, Nino. *TM*: *Sinfonía Democrática* (1991) para guitarra, piano y orquesta; *F*: 29 y 30 de septiembre de 2023, *OL*: XXIII Festival Internacional de Música Contemporánea 2023. Teatro Universidad de Chile, Santiago; *Int*: Romilio Orellana (guitarra), Beatrice Berthold (piano), Orquesta Sinfónica Nacional de Chile, Pablo Carrasco (director).

Giambruno Leal, Bruno. *TM*: *Ñuque Mapu* para orquesta andina; *F*: 30 de junio de 2023, *OL*: Teatro Municipal de Quilpué Juan Bustos Ramírez, Quilpué; *Int*: Orquesta Andina Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Félix Cárdenas (director).

González G., Andrés. *TM*: *Sonata de-Forma** (2022) para violonchelo y electrónica; *F*: 26 de abril de 2023, *OL*: VIII Festival de Música Electroacústica. Auditorio del Centro de Extensión Oriente, Pontificia Universidad Católica de Chile, Providencia; *Int*: Francisco Palacios (violonchelo).

Guarello Finlay, Alejandro. *TM*: *Cantata de los Derechos Humanos “Caín y Abel” (I. Introducción; II. Presentación de Caín; III. Presentación de Abel; IV. Conflicto; V. Desenlace; VI. Salmo 71; VII. Glosa; VIII. Canto final)* (1978) para coro, ensamble y orquesta (*Text*. Esteban Gumucio Vives SS.CC.); *F*: 2 de septiembre de 2023, *OL*: Concierto “Cantata de los Derechos Humanos”. Teatro Universidad de Concepción; *Int*: Ensamble musical del Ballet Folklórico de la Universidad de Concepción, Coro de la Universidad de Concepción, Eduardo Díaz (director), Orquesta Sinfónica de la Universidad de Concepción, Jaime Cofré (director). *F*: 13 de septiembre de 2023, *OL*: Polideportivo Municipal de Quilicura; *Int*: Roberto Poblete (narración), Conjunto musical Napalé, Coro Arsis XXI, Silvia Sandoval Salas (directora), Orquesta de Cámara de Chile, Emmanuel Siffert (director). *F*: 14 de septiembre de 2023, *OL*: Teatro Municipal de La Pintana; *Int*: Roberto Poblete (narración), Conjunto musical Napalé, Coro Arsis XXI, Silvia Sandoval Salas (directora), Orquesta de Cámara de Chile, Emmanuel Siffert (director). *F*: 15 de septiembre de 2023, *OL*: Teatro California, Ñuñoa; *Int*: Roberto Poblete (narración), Conjunto musical Napalé, Coro Arsis XXI, Silvia Sandoval Salas (directora), Orquesta de Cámara de Chile, Emmanuel Siffert (director).

Gutiérrez Valenzuela, Santiago. *TM*: *Torque** (2023) para saxofón alto y guitarra eléctrica; *F*: 27 de septiembre de 2023, *OL*: XXIII Festival Internacional de Música Contemporánea 2023. Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Sala Isidora Zegers, Santiago; *Int*: Tamara Márquez (saxofón alto), Santiago Gutiérrez (guitarra eléctrica).

Hasbún González, Antonio. *TM: Esa pequeña bóveda azul que los presos llaman cielo** (2022) para orquesta (obra ganadora del Concurso de Composición Musical del Festival de Música Contemporánea Musicahora, versión 2022), *F:* 8 de septiembre de 2023, *OL:* V Concierto de Cierre “Festival de Música Contemporánea Musicahora”. Salón Mece, Departamento de Música, Universidad de La Serena; *Int:* Orquesta Sinfónica Universidad de La Serena, Lautaro Mura (director).

Jara Martínez, Víctor. *TM: Charagua* (1971); *F:* 14 de abril de 2023, *OL:* Concierto “20 años de la Orquesta Andina”. Plazoleta Rosales Kennedy, Quillota; *Int:* Orquesta Andina Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Félix Cárdenas (director). *F:* 30 de junio de 2023 (para orquesta andina), *OL:* Teatro Municipal de Quilpué Juan Bustos Ramírez, Quilpué; *Int:* Orquesta Andina Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Félix Cárdenas (director). *F:* 27 de septiembre de 2023 (*Arr:* Andrés Bahamondes); *OL:* Concierto “Homenaje a la Nueva Canción Chilena”, Teatro Aula Magna de la Universidad de Santiago de Chile, Santiago; *Int:* Gonzalo Barrientos (relatos), Rodrigo Faulbaum (quena, quenacho y flauta travesera), Mario Reyes (quena, quenacho y guitarra), Paulo Alborno (charango cuatro venezolano), Rodrigo Álvarez (guitarra), Fernando Neculpán (bajo), Jorge Bugueño (piano), Rodrigo García (violonchelo), Sebastián Salas (percusión), Coro Sinfónico USACH, Andrés Bahamondes (director).

_____. *TM: Deja la vida volar* (1966) para coro (versión de Pedro Aznar). *F:* 6 de septiembre de 2023; *OL:* Concierto “Víctor Jara coral”, Teatro Aula Magna de la Universidad de Santiago de Chile, Santiago; *Int:* Coro Madrigalista USACH: Carolina Muñoz, Valeria Severino y Fanny Becerra (sopranos), Elena Pérez, Solange Orellana y Nedda Cifuentes (contraltos), Ricardo Gálvez y Cristián Navarrete (tenores), Leonardo Aguilar, Nelson Durán y José Tomás Guzmán (bajos), Claudio Contreras (tenor solista), Rodrigo Díaz Riquelme (director).

_____. *TM: El aparecido* (1967) para coro (*Arr:* William Child Goldenberg). *F:* 6 de septiembre de 2023; *OL:* Concierto “Víctor Jara coral”, Teatro Aula Magna de la Universidad de Santiago de Chile, Santiago; *Int:* Coro Madrigalista USACH: Carolina Muñoz, Valeria Severino y Fanny Becerra (sopranos), Elena Pérez, Solange Orellana y Nedda Cifuentes (contraltos), Ricardo Gálvez, Claudio Contreras y Cristián Navarrete (tenores), Leonardo Aguilar, Nelson Durán y José Tomás Guzmán (bajos), Rodrigo Díaz Riquelme (director).

_____. *TM: El arado* (1966) para coro (*Arr:* Winston Moya Cortés*). *F:* 6 de septiembre de 2023; *OL:* Concierto “Víctor Jara coral”, Teatro Aula Magna de la Universidad de Santiago de Chile, Santiago; *Int:* Coro Madrigalista USACH: Carolina Muñoz, Valeria Severino y Fanny Becerra (sopranos), Elena Pérez, Solange Orellana y Nedda Cifuentes (contraltos), Ricardo Gálvez, Claudio Contreras y Cristián Navarrete (tenores), Leonardo Aguilar, Nelson Durán y José Tomás Guzmán (bajos), Rodrigo Díaz Riquelme (director).

_____. *TM: El cigarrito* (1966) para coro (*Arr:* Gorgias Romero). *F:* 6 de septiembre de 2023; *OL:* Concierto “Víctor Jara coral”, Teatro Aula Magna de la Universidad de Santiago de Chile, Santiago; *Int:* Coro Madrigalista USACH: Carolina Muñoz, Valeria Severino y Fanny Becerra (sopranos), Elena Pérez, Solange Orellana y Nedda Cifuentes (contraltos), Ricardo Gálvez, Claudio Contreras y Cristián Navarrete (tenores), Leonardo Aguilar, Nelson Durán y José Tomás Guzmán (bajos), Rodrigo Díaz Riquelme (director).

_____. *TM: El derecho de vivir en paz* (1969) para orquesta de cuerdas (*Arr:* Julio Retamal); *F:* 13 de septiembre de 2023, *OL:* Polideportivo Municipal de Quilicura; *Int:* Orquesta de Cámara de Chile, Emmanuel Siffert (director). *F:* 14 de septiembre de 2023, *OL:* Teatro Municipal de La Pintana; *Int:* Orquesta de Cámara de Chile, Emmanuel Siffert (director). *F:* 15 de septiembre de 2023, *OL:* Teatro California, Ñuñoa; *Int:* Orquesta de Cámara de Chile, Emmanuel Siffert (director).

_____. *TM: La partida* (1971). *F:* 6 de septiembre de 2023 (*Arr:* Juan Antonio «Chicoria» Sánchez para coro); *OL:* Concierto “Víctor Jara coral”, Teatro Aula Magna de la Universidad de Santiago de Chile, Santiago; *Int:* Coro Madrigalista USACH: Carolina Muñoz, Valeria Severino y Fanny Becerra (sopranos), Elena Pérez, Solange Orellana y Nedda Cifuentes (contraltos), Ricardo Gálvez, Claudio

Contreras y Cristián Navarrete (tenores), Leonardo Aguilar, Nelson Durán y José Tomás Guzmán (bajos), Rodrigo Díaz Riquelme (director). *F*: 27 de septiembre de 2023 (*Arr*: Andrés Bahamondes para coro y ensamble); *OL*: Concierto “Homenaje a la Nueva Canción Chilena”, Teatro Aula Magna de la Universidad de Santiago de Chile, Santiago; *Int*: Gonzalo Barrientos (relatos), Rodrigo Faulbaum (quena, quenacho y flauta traversa), Mario Reyes (quena, quenacho y guitarra), Paulo Albornoz (charango cuatro venezolano), Rodrigo Álvarez (guitarra), Fernando Neculpán (bajo), Jorge Bugueño (piano), Rodrigo García (violonchelo), Sebastián Salas (percusión), Coro Sinfónico USACH, Andrés Bahamondes (director).

———. *TM*: *Lo único que tengo* (1972) para coro (*Arr*: William Child Goldenberg). *F*: 6 de septiembre de 2023; *OL*: Concierto “Víctor Jara coral”, Teatro Aula Magna de la Universidad de Santiago de Chile, Santiago; *Int*: Coro Madrigalista USACH: Carolina Muñoz, Valeria Severino y Fanny Becerra (sopranos), Elena Pérez, Solange Orellana y Nedda Cifuentes (contraltos), Ricardo Gálvez, Claudio Contreras y Cristián Navarrete (tenores), Leonardo Aguilar, Nelson Durán y José Tomás Guzmán (bajos), Rodrigo Díaz Riquelme (director).

———. *TM*: *Luchín* (1972). *F*: 15 de junio de 2023 (para orquesta de cuerdas); *OL*: Colegio Brasilía, Limache; *Int*: Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director). *F*: 16 de junio de 2023 (para cuarteto de cuerdas); *OL*: Concierto educacional, Colegio Rayen Caven, Concón; *Int*: Cuarteto de cuerdas de la Orquesta Marga Marga: Nicolás Peña y Ariel González (violines), Juan Espejo (viola), Carlos Levicoy (violonchelo). *F*: 16 de junio de 2023 (para cuarteto de cuerdas); *OL*: Concierto educacional, Colegio Santa Clara, Valparaíso; *Int*: Cuarteto de cuerdas de la Orquesta Marga Marga: Nicolás Peña y Ariel González (violines), Juan Espejo (viola), Carlos Levicoy (violonchelo). *F*: 22 de junio de 2023 (para orquesta de cuerdas); *OL*: Centro Cultural La Calera, La Calera; *Int*: Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director). *F*: 23 de junio de 2023 (para orquesta de cuerdas); *OL*: Facultad de Ciencias del Mar, Universidad de Valparaíso, Viña del Mar; *Int*: Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director). *F*: 28 de junio de 2023 (para orquesta de cuerdas); *OL*: Concierto de Gala. Club Alemán, Valparaíso; *Int*: Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director). *F*: 29 de junio de 2023 (para orquesta de cuerdas); *OL*: Concierto de Gala. Espacio La Compañía, Valparaíso; *Int*: Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director). *F*: 30 de junio de 2023 (para orquesta de cuerdas); *OL*: Concierto de Gala. Palacio Vergara, Viña del Mar; *Int*: Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director). *F*: 6 de septiembre de 2023 (para coro, *Arr*: William Child Goldenberg); *OL*: Concierto “Víctor Jara coral”, Teatro Aula Magna de la Universidad de Santiago de Chile, Santiago; *Int*: Coro Madrigalista USACH: Carolina Muñoz, Valeria Severino y Fanny Becerra (sopranos), Elena Pérez, Solange Orellana y Nedda Cifuentes (contraltos), Ricardo Gálvez, Claudio Contreras y Cristián Navarrete (tenores), Leonardo Aguilar, Nelson Durán y José Tomás Guzmán (bajos), Rodrigo Díaz Riquelme (director).

———. *TM*: *Manifiesto* (1973) para coro (*Arr*: William Child Goldenberg). *F*: 25 de agosto de 2023, *OL*: Concierto de Título, dirección coral, Pau Andréé Molina García. Templo Mayor, Campus Oriente Pontificia Universidad Católica de Chile, Providencia; *Int*: Coro Semper Amica Mea, Pau Andréé Molina García (directora). *F*: 6 de septiembre de 2023; *OL*: Concierto “Víctor Jara coral”, Teatro Aula Magna de la Universidad de Santiago de Chile, Santiago; *Int*: Coro Madrigalista USACH: Carolina Muñoz, Valeria Severino y Fanny Becerra (sopranos), Elena Pérez, Solange Orellana y Nedda Cifuentes (contraltos), Ricardo Gálvez, Claudio Contreras y Cristián Navarrete (tenores), Leonardo Aguilar, Nelson Durán y José Tomás Guzmán (bajos), Rodrigo Díaz Riquelme (director).

———. *TM*: *Paloma quiero contarte* (1966) para coro (*Arr*: Simón Sotomayor*). *F*: 6 de septiembre de 2023; *OL*: Concierto “Víctor Jara coral”, Teatro Aula Magna de la Universidad de Santiago de Chile, Santiago; *Int*: Coro Madrigalista USACH: Carolina Muñoz, Valeria Severino y Fanny Becerra (sopranos), Elena Pérez, Solange Orellana y Nedda Cifuentes (contraltos), Ricardo Gálvez, Claudio Contreras y Cristián Navarrete (tenores), Leonardo Aguilar, Nelson Durán y José Tomás Guzmán (bajos), Miguel Álvarez (guitarra), Rodrigo Díaz Riquelme (director).

———. *TM*: *Tè recuerdo Amanda* (1969). *F*: 25 de agosto de 2023 (*Arr*: William Child Goldenberg para coro), *OL*: Concierto de Título, dirección coral, Pau Andréé Molina García. Templo Mayor, Campus Oriente Pontificia Universidad Católica de Chile, Providencia; *Int*: Coro Semper Amica Mea,

Pau Andréa Molina García (directora). *F*: 6 de septiembre de 2023 (*Arr*: Cirilo Vila para voz y piano); *OL*: Concierto “Víctor Jara coral”, Teatro Aula Magna de la Universidad de Santiago de Chile, Santiago; *Int*: Leonardo Aguilar (barítono), Jorge Bugueño (piano).

_____. *TM*: *Victor Jara, un canto libre* (2023) (*1. Angelita Huenumán; 2. Te recuerdo Amanda; 3. El cigarrillo; 4. Manifiesto, 5. Canto libre*) (*Arr*: Sergio “Tilo” González) para voz, coro y orquesta; *F*: 5 y 6 de julio de 2023, *OL*: Concierto de Aniversario USACH. Aula Magna de la Universidad de Santiago de Chile, Santiago; *Int*: Nicole Bunout y Francisco Sazo (solistas); Coro Sinfónico USACH, Andrés Bahamondes (director); Orquesta USACH, David del Pino Klinge (director).

Jara Martínez, Víctor y Celso Garrido-Lecca Seminario. *TM*: *Vamos por ancho camino* (1971) para coro (*Arr*: Nicolás Aguad). *F*: 6 de septiembre de 2023; *OL*: Concierto “Víctor Jara coral”, Teatro Aula Magna de la Universidad de Santiago de Chile, Santiago; *Int*: Coro Madrigalista USACH: Carolina Muñoz, Valeria Severino y Fanny Becerra (sopranos), Elena Pérez, Solange Orellana y Nedda Cifuentes (contraltos), Ricardo Gálvez, Claudio Contreras y Cristián Navarrete (tenores), Leonardo Aguilar, Nelson Durán y José Tomás Guzmán (bajos), Rodrigo Díaz Riquelme (director).

Kliwadenko Mouat, Nicolás. *TM*: *Equilibres** (2018) para flautas y electrónica; *F*: 28 de abril de 2023, *OL*: VIII Festival de Música Electroacústica. Auditorio del Centro de Extensión Oriente, Pontificia Universidad Católica de Chile, Providencia; *Int*: Karina Fischer (flauta baja y piccolo), Paola Muñoz (flauta dulce Paetzold, contrabajo y flauta dulce soprano).

Leng Haygus, Alfonso. *TM*: *Andante para cuerdas* (1905) para orquesta de cuerdas; *F*: 18 de mayo de 2023, *OL*: Temporada de Música de Cámara en UdeC Santiago, 104 años de la Universidad de Concepción, Auditorio de la Universidad de Concepción (Santiago), Providencia; *Int*: Quinteto de cuerdas de la Orquesta Sinfónica de Concepción: Ramiro Vera (violín 1), Ximena Águila (violín 2), Carmen M. Burmeister (viola), Raúl Muñoz (violonchelo), Mario Melliz (contrabajo). *F*: 31 de agosto de 2023, *OL*: Quinto Concierto de Cámara, “Raíces”. Centro de Extensión Universidad Austral de Chile, Valdivia; *Int*: Orquesta de Cámara de Valdivia, Rodolfo Fischer (director). *F*: 1 de septiembre de 2023, *OL*: Quinto Concierto de Cámara, “Raíces”. Club de la Unión, Valdivia; *Int*: Orquesta de Cámara de Valdivia, Rodolfo Fischer (director).

Letelier Llona, Alfonso. *TM*: *Misa solemne** (*I. Preludio; II. Kyrie; III. Gloria; IV. Credo; V. Incarnatus; VI. Sanctus; VII. Benedictus; VIII. Agnus Dei*) (1930) para solistas vocales, arpa, órgano, cuerdas y coro; *F*: 25 de abril de 2023, *OL*: XX Encuentro de Música Sacra UC. Templo Mayor del Campus Oriente, Pontificia Universidad Católica de Chile, Providencia; *Int*: Patricio Sabaté (barítono), Florencia Novoa (soprano), Javiera Barrios (mezzosoprano), Gonzalo Quinchahual (tenor), Octeto vocal del Coro de Estudiantes Universidad Católica, Orquesta de estudiantes y profesores de la Universidad Católica de Chile, Felipe Ramos Taky (director). *F*: 26 de abril de 2023, *OL*: XX Encuentro de Música Sacra UC. Parroquia La Anunciación, Providencia; *Int*: Patricio Sabaté (barítono), Florencia Novoa (soprano), Javiera Barrios (mezzosoprano), Gonzalo Quinchahual (tenor), Octeto vocal del Coro de Estudiantes Universidad Católica, Orquesta de estudiantes y profesores de la Universidad Católica de Chile, Felipe Ramos Taky (director).

Letelier Valdés, Miguel. *TM*: *Tramas* (1999) para orquesta; *F*: 29 y 30 de septiembre de 2023, *OL*: XXIII Festival Internacional de Música Contemporánea 2023. Teatro Universidad de Chile, Santiago; *Int*: Orquesta Sinfónica Nacional de Chile, Pablo Carrasco (director).

Mackenna Subercaseaux, Carmela. *TM*: *Dos pequeñas piezas para orquesta* (1935); *F*: 12 de mayo de 2023, *OL*: IV Concierto de Temporada. Teatro Municipal de Antofagasta; *Int*: Orquesta Sinfónica de Antofagasta, Christian Baeza (director).

Márquez Bugueño, José Miguel. *TM*: *Aunque los pasos toquen* (1981) (*Text*: Pablo Neruda, *Arr*: Moisés Mendoza). *F*: 27 de septiembre de 2023; *OL*: Concierto “Homenaje a la Nueva Canción Chilena”, Teatro Aula Magna de la Universidad de Santiago de Chile, Santiago; *Int*: Gonzalo Barrientos (relatos), Rodrigo Faulbaum (quena, quenacho y flauta travesa), Mario Reyes (quena, quenacho y guitarra),

Paulo Alborno (charango cuatro venezolano), Rodrigo Álvarez (guitarra), Fernando Neculpán (bajo), Jorge Bugueño (piano), Rodrigo García (violonchelo), Sebastián Salas (percusión), Gonzalo Barrientos, Rodrigo Álvarez, Fernando Neculpán y Mario Reyes (solistas), Coro Sinfónico USACH, Andrés Bahamondes (director).

Martínez Serrano, Jorge. *TM: La rosa y el clavel* (1962) para ensamble de cornos (Arr.); *F:* 27 de julio de 2023, *OL:* Temporada de Música de Cámara en Universidad de Concepción, Santiago, segundo concierto, Auditorio de la Universidad de Concepción (Santiago), Providencia; *Int:* Quinteto de cornos PopCorn: Bernardo Guggiana, Javier Aguilar, Álvaro Servela, Diego Oyarzún (cornos), Pablo Soza (percusión).

Martínez Ulloa, Jorge. *TM: La arena traicionada* (2018) cantata para ensamble popular, coro mixto y voz recitante (*Text.* Canto III del *Canto General* de Pablo Neruda); *F:* 12 de septiembre de 2023, *OL:* Temporada de Conciertos Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Sala Isidora Zegers, Santiago; *Int:* Estudiantes de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Matthey Correa, Gabriel. *TM: Parrianas serie I** (2023) para canto, violín, clarinete, violonchelo y piano; *F:* 28 de septiembre de 2023, *OL:* XXIII Festival Internacional de Música Contemporánea 2023. Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Sala Isidora Zegers, Santiago; *Int:* Conjunto de Cámara de la Universidad de O'Higgins.

Maupoint Álvarez, Andrés. *TM: Erosión* (2019) para orquesta; *F:* 26 de abril de 2023, *OL:* Parroquia San Pedro, Las Condes; *Int:* Orquesta de Cámara de Chile, Rose Munk Heiberg (directora). *F:* 27 de abril de 2023, *OL:* Teatro Centro Cultural de Til Til, Til Til; *Int:* Orquesta de Cámara de Chile, Rose Munk Heiberg (directora). *F:* 28 de abril de 2023, *OL:* Teatro California, Ñuñoa; *Int:* Orquesta de Cámara de Chile, Rose Munk Heiberg (directora).

_____. *TM: Quatre fascinants* (1995) para canto, dos flautas, clarinete, piano, dos violines, viola y violonchelo; *F:* 28 de septiembre de 2023, *OL:* XXIII Festival Internacional de Música Contemporánea 2023. Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Sala Isidora Zegers, Santiago; *Int:* Conjunto de Cámara de la Universidad de O'Higgins.

Mendoza Verdejo, Francisco. *TM: Arcoiris de Luna* (2012), vocalise para soprano, gran orquesta de cuerdas y arpa; *F:* 1 de diciembre de 2022, *OL:* Concierto "La poesía en la música", Teatro Municipal de San Javier; *Int:* Orquesta del Teatro Municipal de San Javier, Constanza Biagini Frigerio (soprano), Pedro Sierra (director).

_____. *TM: Gabriela de los Andes** (2021) (texto: "Riqueza", de Gabriela Mistral) para soprano, guitarra y orquesta de cuerdas; *F:* 1 de diciembre de 2022, *OL:* Concierto "La poesía en la música", Teatro Municipal de San Javier; *Int:* Orquesta del Teatro Municipal de San Javier, Constanza Biagini Frigerio (soprano), Pedro Sierra (director).

Mora López, Mario. *TM: D*Ob+l/-e* (2019) para gran ensamble; *F:* 28 de septiembre de 2023, *OL:* XXIII Festival Internacional de Música Contemporánea 2023. Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Sala Isidora Zegers, Santiago; *Int:* Ensamble estudiantes DMUS (Departamento de Música, Universidad de Chile).

_____. *TM: Les flutes** (2023) para dos flautas en do y sol; *F:* 28 de septiembre de 2023, *OL:* XXIII Festival Internacional de Música Contemporánea 2023. Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Sala Isidora Zegers, Santiago; *Int:* Wilson Padilla, María Carolina La Rivera (flautas).

Morales Ossio, Cristian. *TM: El Trino de Ate** (2023) para violín, video y electrónica; *F:* 27 de abril de 2023, *OL:* VIII Festival de Música Electroacústica. Auditorio del Centro de Extensión Oriente, Pontificia Universidad Católica de Chile, Providencia; *Int:* Gabriel Morales (violín), Violeta Morales y Cristóbal Parra (video), Cristian Morales Ossio (electrónica).

_____. *TM: Irial, In memoriam Rodrigo Rojas de Negri (1967-1986)* para dos guitarras eléctricas y electrónica en vivo; *F:* 25 de julio de 2023, *OL:* Concierto “Salut für Lachenmann! Nueva música para dos guitarras”. Auditorio del Centro de Extensión Oriente, Pontificia Universidad Católica de Chile, Providencia; *Int:* Erik Marroquin y Cristián Alvear (guitarras). *F:* 26 de julio de 2023, *OL:* Concierto “Salut für Lachenmann! Nueva música para dos guitarras”. Teatro Joan Jara, Fundación Cultural de Lo Prado; *Int:* Erik Marroquin y Cristián Alvear (guitarras).

_____. *TM: Memorial-Elegía (2023)* para cuatro percusionistas, flauta Paetzold y electrónica, más video; *F:* 13 de septiembre de 2023, *OL:* Concierto “Golpe”. Parque Cultural de Valparaíso, Cerro Cárcel; *Int:* Paola Muñoz (flauta Paetzold), Drumming Grupo de Percussão, Miquel Bernat (director). *F:* 15 de septiembre de 2023, *OL:* Concierto “Golpe”. Ciclo de Música Electroacústica de la Universidad Austral. Casa Prochelle 1, Valdivia; *Int:* Paola Muñoz (flauta Paetzold), Drumming Grupo de Percussão, Miquel Bernat (director). *F:* 20 de septiembre de 2023, *OL:* Concierto “Golpe”. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Santiago; *Int:* Paola Muñoz (flauta Paetzold), Drumming Grupo de Percussão, Miquel Bernat (director).

Moya Cortés, Winston. *TM: Cuarenta y cuatro** (2023) para coro. *F:* 6 de septiembre de 2023; *OL:* Concierto “Víctor Jara coral”, Teatro Aula Magna de la Universidad de Santiago de Chile, Santiago; *Int:* Coro Madrigalista USACH: Carolina Muñoz, Valeria Severino y Fanny Becerra (sopranos), Elena Pérez, Solange Orellana y Nedda Cifuentes (contraltos), Ricardo Gálvez, Claudio Contreras y Cristián Navarrete (tenores), Leonardo Aguilar, Nelson Durán y José Tomás Guzmán (bajos), Rodrigo Díaz Riquelme (director).

Musalem Bravo, Diego. *TM: Bendecir** (2023) para coro; *F:* 8 de junio de 2023, *OL:* Concierto de adoración eucarística *Soli Deo Gloria*. Templo Mayor, Campus Oriente, Pontificia Universidad Católica de Chile, Providencia; *Int:* Cuarteto Académico Universidad Católica.

Newen González, Diego. *TM: Del diálogo y la acción (2023)* para quinteto de vientos; *F:* 18 de agosto de 2023, *OL:* Final Concurso de Composición “Jorge Urrutia Blondel”, modalidad Quinteto de Vientos. Salón MECESUP, Departamento de Música, Universidad de La Serena; *Int:* Quinteto de Vientos de La Serena.

Novoa de Ferari, Florencia. *TM: Tantum ergo** (2023) para coro; *F:* 8 de junio de 2023, *OL:* Concierto de adoración eucarística *Soli Deo Gloria*. Templo Mayor, Campus Oriente, Pontificia Universidad Católica de Chile, Providencia; *Int:* Coro de Estudiantes Universidad Católica, Felipe Ramos (director).

Núñez Áñez, David. *TM: Comentario a una frase inconclusa de Jorge Peña Hen (2023)* para cinco percusionistas; *F:* 13 de septiembre de 2023, *OL:* Concierto “Golpe”. Parque Cultural de Valparaíso, Cerro Cárcel; *Int:* Drumming Grupo de Percussão, Miquel Bernat (director). *F:* 15 de septiembre de 2023, *OL:* Concierto “Golpe”. Ciclo de Música Electroacústica de la Universidad Austral. Casa Prochelle 1, Valdivia; *Int:* Drumming Grupo de Percussão, Miquel Bernat (director). *F:* 20 de septiembre de 2023, *OL:* Concierto “Golpe”. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Santiago; *Int:* Drumming Grupo de Percussão, Miquel Bernat (director).

Ohlsen Vásquez, Óscar. *TM: Desde mi terraza (2023)* para dos guitarras; *F:* 27 de junio de 2023, *OL:* Festival de Música de Cámara, Corporación Cultural de Vitacura. Parroquia Los Castaños, Vitacura; *Int:* Luis Orlandini y Raimundo Luco (guitarras).

Ojeda Soto, Erwin. *TM: Locus iste** (2023) para coro; *F:* 8 de junio de 2023, *OL:* Concierto de adoración eucarística *Soli Deo Gloria*. Templo Mayor, Campus Oriente, Pontificia Universidad Católica de Chile, Providencia; *Int:* Coro de Estudiantes Universidad Católica, Felipe Ramos (director).

Olivares, Cristián. *TM: Rapsodia Chilenera (2022)* para clarinete solo; *F:* 30 de agosto de 2023, *OL:* Concierto “Artistas de Chile y Latinoamérica”. Centro Cultural Vicente Bianchi, La Reina; *Int:* Nicolás Guerrero (clarinete).

Orrego-Salas, Juan. *TM: Movimiento concertante (I. Lento, e un tanto libero; II. Allegro)* (2003) para saxofón y cuarteto de cuerdas; *F:* 30 de mayo de 2023, *OL:* Concierto “Tiempos modernos del pasado y del presente”. Auditorio del Centro de Extensión Oriente, Pontificia Universidad Católica de Chile, Providencia; *Int:* Alejandro Rivas (saxofón), Cuarteto Académico UC: Frida Ansaldi y Gonzalo Beltrán (violines), Georgina Rossi (viola), Alejandro Tagle (violonchelo). *F:* 30 de mayo de 2023, *OL:* Concierto “Tiempos modernos del pasado y del presente”. Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM), Santiago; *Int:* Alejandro Rivas (saxofón), Cuarteto Académico UC: Frida Ansaldi y Gonzalo Beltrán (violines), Georgina Rossi (viola), Alejandro Tagle (violonchelo).

Ortega Alvarado, Sergio. *TM: “Coral final”, de la ópera Fulgor y muerte de Joaquín Murieta (1967) (Text. Pablo Neruda).* *F:* 27 de septiembre de 2023; *OL:* Concierto “Homenaje a la Nueva Canción Chilena”, Teatro Aula Magna de la Universidad de Santiago de Chile, Santiago; *Int:* Gonzalo Barrientos (relatos), Rodrigo Faulbaum (quena, quenacho y flauta traversa), Mario Reyes (quena, quenacho y guitarra), Paulo Albornoz (charango cuatro venezolano), Rodrigo Álvarez (guitarra), Fernando Neculpán (bajo), Jorge Bugueño (piano), Rodrigo García (violonchelo), Sebastián Salas (percusión), Coro Sinfónico USACH, Andrés Bahamondes (director).

Ortiz Muñoz, Víctor. *TM: Neuen (Ma b)* (2021) para ensamble, *F:* 2 de septiembre de 2023, *OL:* Auditorio del Centro de Extensión Oriente, Pontificia Universidad Católica de Chile, Providencia; *Int:* Kommas Ensemble, Lautaro Mura (director).

Osorio González, Daniel. *TM: Zikkus-K* (2021) para clarinete y electrónica; *F:* 27 de abril de 2023, *OL:* VIII Festival de Música Electroacústica. Auditorio del Centro de Extensión Oriente, Pontificia Universidad Católica de Chile, Providencia; *Int:* Dante Burotto (clarinete), Antonio Carvallo (electrónica).

Parra Sandoval, Violeta. *TM: Arriba quemando el sol (1960-1963)* para coro femenino (*Arr.* Winston Moya); *F:* 26 de julio de 2023, *OL:* Concierto “Mujeres en la música coral chilena”. Temporada de Conciertos del Departamento de Música de la Universidad de Chile 2023, Sala Isidora Zegers, Santiago; *Int:* Coral Femenina de Viña del Mar, Priscila Vergara Zurita (piano), Jessica Quezada Núñez (directora).

_____. *TM: De mi vera te fuiste* para coro femenino (*Arr.* Priscila Vergara); *F:* 26 de julio de 2023, *OL:* Concierto “Mujeres en la música coral chilena”. Temporada de Conciertos del Departamento de Música de la Universidad de Chile 2023, Sala Isidora Zegers, Santiago; *Int:* Coral Femenina de Viña del Mar, Priscila Vergara Zurita (piano), Jessica Quezada Núñez (directora).

_____. *TM: El Gavilán (1960)* para orquesta (*Arr.* Sergio “Tilo” González); *F:* 4 de julio de 2023, *OL:* Parroquia San José Obrero, Población Camilo Henríquez, Arica; *Int:* Orquesta de Cámara de Chile, Emmanuel Siffert (director). *F:* 5 de julio de 2023, *OL:* Espacio Cultural Chinchorro, Cuya, Camarones; *Int:* Orquesta de Cámara de Chile, Emmanuel Siffert (director). *F:* 6 de julio de 2023, *OL:* Catedral San Marcos de Arica, Arica; *Int:* Orquesta de Cámara de Chile, Emmanuel Siffert (director).

_____. *TM: Qué he sacado con quererte (1965)* para coro (*Arr.* Javier Zentner); *F:* 25 de agosto de 2023, *OL:* Concierto de Título, dirección coral, Pau Andréa Molina García. Templo Mayor, Campus Oriente Pontificia Universidad Católica de Chile, Providencia; *Int:* Coro Semper Amica Mea, Pau Andréa Molina García (directora).

Palacios Arriagada, Carolina. *TM: “Teresa” (1. Valle-Inclán; 2. El templo; 3. Londres)* (2016) para coro femenino (*Text.* Teresa Wilms Montt); *F:* 26 de julio de 2023, *OL:* Concierto “Mujeres en la música coral chilena”. Temporada de Conciertos del Departamento de Música de la Universidad de Chile 2023, Sala Isidora Zegers, Santiago; *Int:* Coral Femenina de Viña del Mar, Priscila Vergara Zurita (piano), Jessica Quezada Núñez (directora).

Peña Hen, Jorge. *TM: Dos fugas* para cuarteto de cuerdas; *F:* 28 de septiembre de 2023, *OL:* XXIII Festival Internacional de Música Contemporánea 2023. Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Sala Isidora Zegers, Santiago; *Int:* Conjunto de Cámara de la Universidad de O’Higgins.

_____. *TM: Suite para cuerdas* (1947) para orquesta de cuerdas; *F:* 25 de septiembre de 2023, *OL:* XXIII Festival Internacional de Música Contemporánea 2023. Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Sala Isidora Zegers, Santiago; *Int:* Orquesta Latinoamericana de Chile.

Peña Jiménez, Alevi. *TM: Ventral** (2023) para ensamble de vientos; *F:* 11 de mayo de 2023, *OL:* II Concierto de Temporada Música de Cámara: “Centenario de György Ligeti”. Parroquia Nuestra Señora del Pilar, La Herradura, Coquimbo; *Int:* Ensamble de Vientos Orquesta Sinfónica Universidad de La Serena: Milén Godoy y Gerardo Bluhm (flautas), José Luis Urquieta (oboe), Andrés Pallero y Erick Delgado (clarinete), Alevi Peña y Francisco Ramos (fagotes), Gerson Pierotti y Angelo Vidal (cornos). *F:* 12 de mayo de 2023, *OL:* II Concierto de Temporada Música de Cámara: “Centenario de György Ligeti”. Aula Magna, Universidad de La Serena; *Int:* Ensamble de Vientos Orquesta Sinfónica Universidad de La Serena: Milén Godoy y Gerardo Bluhm (flautas), José Luis Urquieta (oboe), Andrés Pallero y Erick Delgado (clarinete), Alevi Peña y Francisco Ramos (fagotes), Gerson Pierotti y Angelo Vidal (cornos).

Pepi-Alos, Jorge. *TM: Cuatro Haikús* (2023) para flauta baja en Fa y percusión; *F:* 23 de mayo de 2023, *OL:* Concierto “Creaciones poéticas y de fe”. Auditorio del Centro de Extensión Oriente, Pontificia Universidad Católica de Chile, Providencia; *Int:* Guillermo Lavado (flauta), Gerardo Salazar (percusión). *F:* 24 de mayo de 2023, *OL:* Concierto “Creaciones poéticas y de fe”. Teatro Joan Jara, Fundación Cultural Lo Prado; *Int:* Guillermo Lavado (flauta), Gerardo Salazar (percusión).

_____. *TM: Metamorfosis VII* (2017) para violín y percusión; *F:* 26 de septiembre de 2023, *OL:* XXIII Festival Internacional de Música Contemporánea 2023. Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Sala Isidora Zegers, Santiago; *Int:* Compañía de Música Contemporánea.

_____. *TM: No hay tiempo que perder*, Nro. 3 del ciclo *Cinco fragmentos de Altazor* (2022) para voz y piano (*Text.* Vicente Huidobro); *F:* 27 de mayo de 2023, *OL:* Presentación del disco *Música chilena para voz y piano*. Citylab, Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM), Santiago; *Int:* Claudia Godoy (mezzosoprano), Eun Seong Hong (piano).

Quinteros Saavedra, Juan Manuel. *TM: Con leño* (2019) versión para percusión (cajones) y ensamble; *F:* 26 de septiembre de 2023, *OL:* XXIII Festival Internacional de Música Contemporánea 2023. Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Sala Isidora Zegers, Santiago; *Int:* Compañía de Música Contemporánea.

_____. *TM: De los cuerpos* del ciclo *Cuatro canciones con Pizarnik* (2022) para voz y piano; *F:* 27 de mayo de 2023, *OL:* Presentación del disco *Música chilena para voz y piano*. Citylab, Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM), Santiago; *Int:* Claudia Godoy (mezzosoprano), Eun Seong Hong (piano).

Ramos, Daniel. *TM: Sueños de Amantaní* para orquesta andina; *F:* 14 de abril de 2023, *OL:* Concierto “20 años de la Orquesta Andina”. Plazoleta Rosales Kennedy, Quillota; *Int:* Orquesta Andina Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Félix Cárdenas (director). *F:* 30 de junio de 2023, *OL:* Teatro Municipal de Quilpué Juan Bustos Ramírez, Quilpué; *Int:* Orquesta Andina Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Félix Cárdenas (director).

Recabarren Riesco, Natalie. *TM: Llamekán (1. Kalfü; 2. Küyen)* para voz y trompes; *F:* 26 de julio de 2023, *OL:* Concierto “Mujeres en la música coral chilena”. Temporada de Conciertos del Departamento de Música de la Universidad de Chile 2023, Sala Isidora Zegers, Santiago; *Int:* Coral Femenina de Viña del Mar, Priscila Vergara Zurita (piano), Jessica Quezada Núñez (directora).

_____. *TM: Küla Mognen* (tres vidas), *Wünelfe ül* para coro femenino (*Text.* Virginia Tripán); *F:* 26 de julio de 2023, *OL:* Concierto “Mujeres en la música coral chilena”. Temporada de Conciertos del Departamento de Música de la Universidad de Chile 2023, Sala Isidora Zegers, Santiago; *Int:* Coral Femenina de Viña del Mar, Priscila Vergara Zurita (piano), Jessica Quezada Núñez (directora).

Rifo Suárez, Guillermo. *TM: Campo minado* (1985) para flauta y cuatro percussionistas; *F:* 6 de julio de 2023, *OL:* Concierto de Cámara Nro. 3: “Homenaje a Guillermo Rifo”. Teatro Universidad de

Concepción; *Int*: Conjunto de Percusión de la Orquesta Sinfónica Universidad de Concepción, Raúl Muñoz (director).

_____. *TM: Sendas* (1977) para orquesta de cuerdas; *F*: 28 de septiembre de 2023, *OL*: Concierto Gala. Espacio La Compañía, Valparaíso; *Int*: Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director).

_____. *TM: Trilogía para cuerdas* (1970) para orquesta de cuerdas; *F*: 17 de agosto de 2023, *OL*: Sede Club Deportivo Bernardo O'Higgins, Puchuncaví; *Int*: Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director). *F*: 18 de agosto de 2023, *OL*: Anfiteatro de la Facultad de Ciencias del Mar, Universidad de Valparaíso, Viña del Mar; *Int*: Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director). *F*: 23 de agosto de 2023, *OL*: Concierto de Gala. Club Alemán, Valparaíso; *Int*: Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director). *F*: 24 de agosto de 2023, *OL*: Concierto de Gala. Espacio La Compañía, Valparaíso; *Int*: Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director). *F*: 25 de agosto de 2023, *OL*: Concierto de Gala. Palacio Vergara, Viña del Mar; *Int*: Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director). *F*: 1 de septiembre de 2023, *OL*: Concierto 60 años de la Fundación Araya Jeria. Capilla San Antonio, Quillota; *Int*: Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director).

Rojas, Guillermo. *TM: Visiones nortinas* (1988) para orquesta sinfónica; *F*: 25 y 26 de agosto de 2023, *OL*: Concierto de Temporada. Centro de extensión artística y cultural de la Universidad de Chile, Teatro de la Universidad de Chile, Santiago; *Int*: Orquesta Sinfónica Nacional de Chile, Rodolfo Saglimbeni (director).

Rosmanich Le Roy, Macarena. *TM: Desiertos* (2021) para ensamble, *F*: 2 de septiembre de 2023, *OL*: Auditorio del Centro de Extensión Oriente, Pontificia Universidad Católica de Chile, Providencia; *Int*: Kommas Ensemble, Lautaro Mura (director).

_____. *TM: Totem** (2023) para orquesta, *F*: 8 de septiembre de 2023, *OL*: V Concierto de Cierre "Festival de Música Contemporánea Musichora". Salón Mece, Departamento de Música, Universidad de La Serena; *Int*: Orquesta Sinfónica Universidad de La Serena, Lautaro Mura (director).

Saldaña, Ingrid. *TM: On/off, activación/desactivación* (2023) para quinteto de vientos; *F*: 18 de agosto de 2023, *OL*: Final Concurso de Composición "Jorge Urrutia Blondel", modalidad Quinteto de Vientos. Salón MECESUP, Departamento de Música, Universidad de La Serena; *Int*: Quinteto de Vientos de La Serena.

_____. *TM: Telephone kill the performing live* (2023) para ensamble (flauta, trompeta, percusión, violín, cello, contrabajo); *F*: 25 de septiembre de 2023, *OL*: XXIII Festival Internacional de Música Contemporánea 2023. Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Sala Isidora Zegers, Santiago; *Int*: Colectivo Niebla: Lucas Muñoz, Nicolás Jaramillo, Cristian Rivera, Leo Valderrama, Joaquín Villanueva, Ariel Marey, Camilo Cerda, José Cornejo, Felipe Vieytes.

Salinas Ramírez, Felipe. *TM: Tonadita Santiaguina* (2020) para cuarteto de saxofones; *F*: 14 de julio de 2023, *OL*: Concierto "A cuatro voces". Parroquia San Saturnino, Barrio Yungay, Santiago; *Int*: Cuarteto de Saxofones Oriente: Miguel Villafruela, Alejandro Rivas, Karem Ruiz y David Sánchez.

_____. *TM: Presagio** para ensamble; *F*: 15 de julio de 2023, *OL*: Espacio Incluir, Ñuñoa; *Int*: Auros Ensamble: Karem Ruiz y Alejandro Rivas (saxofones), Leonora Letelier (piano), Felipe Salinas (guitarra), Daniela Salinas (acordeón y percusión), Hugo Rojas (bajo eléctrico), Miguel Zárate (batería), Yasmína Zack (voz).

Salinas Álvarez, Horacio. *TM: Ángelo* para cuarteto de guitarras (*Arr.* Félix Santibáñez); *F*: 13 de abril de 2023, *OL*: Campus San Joaquín Pontificia Universidad Católica de Chile, San Joaquín; *Int*: Estudiantes de la Cátedra de Guitarra UC: Andrés Bizarro Valderrama, Félix Santibáñez, Gabriel Díaz y Vicente Martínez.

_____. *TM: Carnaval* para orquesta andina; *F*: 30 de junio de 2023, *OL*: Teatro Municipal de Quilpué Juan Bustos Ramírez, Quilpué; *Int*: Orquesta Andina Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Félix Cárdenas (director).

_____. *TM: El Vals* para ensamble de guitarras (*Arr. Félix Santibáñez*); *F: 13 de abril de 2023, OL: Campus San Joaquín Pontificia Universidad Católica de Chile, San Joaquín; Int: Estudiantes de la Cátedra de Guitarra UC, Luis Castro (director).*

Salinas Álvarez, Horacio y Patricio Manns de Foillot. *TM: La muerte no va conmigo* (1986) (*Arr. Andrés Bahamondes*). *F: 27 de septiembre de 2023; OL: Concierto "Homenaje a la Nueva Canción Chilena", Teatro Aula Magna de la Universidad de Santiago de Chile, Santiago; Int: Gonzalo Barrientos (solista y relatos), Rodrigo Faulbaum (quena, quenacho y flauta travesa), Mario Reyes (quena, quenacho y guitarra), Paulo Albornoz (charango cuatro venezolano), Rodrigo Álvarez (guitarra), Fernando Neculpán (bajo), Jorge Bugueño (piano), Rodrigo García (violonchelo), Sebastián Salas (percusión), Coro Sinfónico USACH, Andrés Bahamondes (director).*

_____. *TM: El equipaje del destierro* (1982) (*Arr. Andrés Bahamondes*). *F: 27 de septiembre de 2023; OL: Concierto "Homenaje a la Nueva Canción Chilena", Teatro Aula Magna de la Universidad de Santiago de Chile, Santiago; Int: Gonzalo Barrientos (solista y relatos), Rodrigo Faulbaum (quena, quenacho y flauta travesa), Mario Reyes (quena, quenacho y guitarra), Paulo Albornoz (charango cuatro venezolano), Rodrigo Álvarez (guitarra), Fernando Neculpán (bajo), Jorge Bugueño (piano), Rodrigo García (violonchelo), Sebastián Salas (percusión), Coro Sinfónico USACH, Andrés Bahamondes (director).*

_____. *TM: Vuelvo* (1990) (*Arr. Andrés Bahamondes*). *F: 27 de septiembre de 2023; OL: Concierto "Homenaje a la Nueva Canción Chilena", Teatro Aula Magna de la Universidad de Santiago de Chile, Santiago; Int: Gonzalo Barrientos (solista y relatos), Rodrigo Faulbaum (quena, quenacho y flauta travesa), Mario Reyes (quena, quenacho y guitarra), Paulo Albornoz (charango, cuatro venezolano), Rodrigo Álvarez (guitarra), Fernando Neculpán (bajo), Jorge Bugueño (piano), Rodrigo García (violonchelo), Sebastián Salas (percusión), Coro Sinfónico USACH, Andrés Bahamondes (director).*

Sánchez Placencia, Orlando. *TM: Anticueca 2011* (2011) para flauta, guitarra y cuarteto de cuerdas; *F: 13 de abril de 2023, OL: I Concierto de Temporada Música de Cámara: "Energías del Elqui. Música de Orlando Sánchez". Casa de la Cultura de Vicuña; Int: Milén Godoy (flauta), Orlando Sánchez (guitarra), Paulina Elgueta y Daniela Gayoso (violines), Polyana Brehmer (viola), Diego Álvarez (violonchelo). F: 14 de abril de 2023, OL: I Concierto de Temporada Música de Cámara: "Energías del Elqui. Música de Orlando Sánchez". Aula Magna, Universidad de La Serena; Int: Milén Godoy (flauta), Orlando Sánchez (guitarra), Paulina Elgueta y Daniela Gayoso (violines), Polyana Brehmer (viola), Diego Álvarez (violonchelo).*

_____. *TM: Aparecen* (2021) para clarinete, violín, viola y guitarra; *F: 13 de abril de 2023, OL: I Concierto de Temporada Música de Cámara: "Energías del Elqui. Música de Orlando Sánchez". Casa de la Cultura de Vicuña; Int: Andrés Pallero (clarinete), Orlando Sánchez (guitarra), Paulina Elgueta (violín), Polyana Brehmer (viola). F: 14 de abril de 2023, OL: I Concierto de Temporada Música de Cámara: "Energías del Elqui. Música de Orlando Sánchez". Aula Magna, Universidad de La Serena; Int: Andrés Pallero (clarinete), Orlando Sánchez (guitarra), Paulina Elgueta (violín), Polyana Brehmer (viola).*

_____. *TM: Ecosistemas** para guitarra y cuarteto de cuerdas; *F: 13 de abril de 2023, OL: I Concierto de Temporada Música de Cámara: "Energías del Elqui. Música de Orlando Sánchez". Casa de la Cultura de Vicuña; Int: Orlando Sánchez (guitarra), Paulina Elgueta y Daniela Gayoso (violines), Polyana Brehmer (viola), Diego Álvarez (violonchelo). F: 14 de abril de 2023, OL: I Concierto de Temporada Música de Cámara: "Energías del Elqui. Música de Orlando Sánchez". Aula Magna, Universidad de La Serena; Int: Orlando Sánchez (guitarra), Paulina Elgueta y Daniela Gayoso (violines), Polyana Brehmer (viola), Diego Álvarez (violonchelo).*

_____. *TM: Kokako* para flauta, viola y guitarra; *F: 13 de abril de 2023, OL: I Concierto de Temporada Música de Cámara: "Energías del Elqui. Música de Orlando Sánchez". Casa de la Cultura de Vicuña; Int: Milén Godoy (flauta), Polyana Brehmer (viola), Orlando Sánchez (guitarra). F: 14 de abril de 2023, OL: I Concierto de Temporada Música de Cámara: "Energías del Elqui. Música de Orlando Sánchez". Aula Magna, Universidad de La Serena; Int: Milén Godoy (flauta), Polyana Brehmer (viola), Orlando Sánchez (guitarra).*

_____. *TM: Revolución Espiritual* para oboe, guitarra y cuarteto de cuerdas; *F:* 13 de abril de 2023, *OL:* I Concierto de Temporada Música de Cámara: “Energías del Elqui. Música de Orlando Sánchez”. Casa de la Cultura de Vicuña; *Int:* José Luis Urquieta (oboe), Orlando Sánchez (guitarra), Paulina Elgueta y Daniela Gayoso (violines), Polyana Brehmer (viola), Diego Álvarez (violonchelo). *F:* 14 de abril de 2023, *OL:* I Concierto de Temporada Música de Cámara: “Energías del Elqui. Música de Orlando Sánchez”. Aula Magna, Universidad de La Serena; *Int:* José Luis Urquieta (oboe), Orlando Sánchez (guitarra), Paulina Elgueta y Daniela Gayoso (violines), Polyana Brehmer (viola), Diego Álvarez (violonchelo).

_____. *TM: Solo el pueblo ayuda al pueblo* para guitarra y cuarteto de cuerdas; *F:* 13 de abril de 2023, *OL:* I Concierto de Temporada Música de Cámara: “Energías del Elqui. Música de Orlando Sánchez”. Casa de la Cultura de Vicuña; *Int:* Orlando Sánchez (guitarra), Paulina Elgueta y Daniela Gayoso (violines), Polyana Brehmer (viola), Diego Álvarez (violonchelo). *F:* 14 de abril de 2023, *OL:* I Concierto de Temporada Música de Cámara: “Energías del Elqui. Música de Orlando Sánchez”. Aula Magna, Universidad de La Serena; *Int:* Orlando Sánchez (guitarra), Paulina Elgueta y Daniela Gayoso (violines), Polyana Brehmer (viola), Diego Álvarez (violonchelo).

_____. *TM: Verso por ponderación de mi barrio* para guitarra y trio de cuerdas; *F:* 13 de abril de 2023, *OL:* I Concierto de Temporada Música de Cámara: “Energías del Elqui. Música de Orlando Sánchez”. Casa de la Cultura de Vicuña; *Int:* Orlando Sánchez (guitarra), Paulina Elgueta (violín), Polyana Brehmer (viola), Diego Álvarez (violonchelo). *F:* 14 de abril de 2023, *OL:* I Concierto de Temporada Música de Cámara: “Energías del Elqui. Música de Orlando Sánchez”. Aula Magna, Universidad de La Serena; *Int:* Orlando Sánchez (guitarra), Paulina Elgueta (violín), Polyana Brehmer (viola), Diego Álvarez (violonchelo).

Sandoval Murgan, Aina. *TM: Breve aviario del fin del mundo* para clarinete y piano; *F:* 30 de agosto de 2023, *OL:* Concierto “Artistas de Chile y Latinoamérica”. Centro Cultural Vicente Bianchi, La Reina; *Int:* Dúo Martí-Leone: Javier Leone (clarinete), Llinos Martí (piano).

Santa Cruz Wilson, Domingo. *TM: Du haut de votre trône*, Nro. 2 de *Pensées poétiques* (1919) para voz y piano (*Text.* Rabindranath Tagore); *F:* 23 de junio de 2023, *OL:* Concierto de San Juan Bautista, organizado por la Sociedad Bach y la Sociedad de Folclor Chileno. Iglesia Luterana El Redentor, Providencia; *Int:* Gonzalo Cuadra (tenor), Patricia Castro (piano).

Santibáñez, Félix. *TM: Flor de enero** para dos guitarras; *F:* 13 de abril de 2023, *OL:* Campus San Joaquín Pontificia Universidad Católica de Chile, San Joaquín; *Int:* Félix Santibáñez, Luis Castro (guitarras).

Silva Sáez, Aurelio. *TM: Lumini*** (2023) para ensamble de percusión y video; *F:* 27 de septiembre de 2023, *OL:* Centro Cultural de Jericó, Medellín, Colombia; *Int:* Valentina Serrati (video), Conjunto de percusión en Jericó, Medellín, Gerardo Salazar (director). *F:* 30 de septiembre de 2023, *OL:* Centro Cultural de Santa Fe, Medellín, Colombia; *Int:* Valentina Serrati (video), Conjunto de percusión en Jericó, Medellín, Gerardo Salazar (director).

_____. *TM: Shapeshifter* (2022) para flauta alto y flauta baja en Fa; *F:* 23 de mayo de 2023, *OL:* Concierto “Creaciones poéticas y de fe”. Auditorio del Centro de Extensión Oriente, Pontificia Universidad Católica de Chile, Providencia; *Int:* Guillermo Lavado y Karina Fischer (flautas). *F:* 24 de mayo de 2023, *OL:* Concierto “Creaciones poéticas y de fe”. Teatro Joan Jara, Fundación Cultural Lo Prado; *Int:* Guillermo Lavado y Karina Fischer (flautas).

Silva, Juan. *TM: El Chasqui* para orquesta andina; *F:* 30 de junio de 2023, *OL:* Teatro Municipal de Quilpué Juan Bustos Ramírez, Quilpué; *Int:* Orquesta Andina Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Félix Cárdenas (director).

Silva Ponce, René. *TM: La Rara: ópera Violeta en tres jornadas* (2023), ópera (*Text.* Marcela Sáiz), *F:* 21 y 22 de abril de 2023, *OL:* Teatro de Carabineros de Chile, Providencia; *Int:* Gabriela Torrejón (diseño escénico), Gonzalo Cuadra (régie), Pablo Carrasco (director).

Soro Barriga, Enrique. *TM: Elegía* (1945) para orquesta de cuerdas; *F:* 18 de mayo de 2023, *OL:* Temporada de Música de Cámara en UdeC Santiago, 104 años de la Universidad de Concepción, Auditorio de la Universidad de Concepción (Santiago), Providencia; *Int:* Quinteto de cuerdas de la Orquesta Sinfónica de Concepción: Ramiro Vera (violín 1), Ximena Águila (violín 2), Carmen M. Burmeister (viola), Raúl Muñoz (violonchelo), Mario Melliz (contrabajo).

_____. *TM: Minuetto Nro. 3* (1919) para orquesta de cuerdas; *F:* 18 de mayo de 2023, *OL:* Temporada de Música de Cámara en UdeC Santiago, 104 años de la Universidad de Concepción, Auditorio de la Universidad de Concepción (Santiago), Providencia; *Int:* Quinteto de cuerdas de la Orquesta Sinfónica de Concepción: Ramiro Vera (violín 1), Ximena Águila (violín 2), Carmen M. Burmeister (viola), Raúl Muñoz (violonchelo), Mario Melliz (contrabajo).

_____. *TM: Nostalgia* (1919) para orquesta de cuerdas; *F:* 18 de mayo de 2023, *OL:* Temporada de Música de Cámara en UdeC Santiago, 104 años de la Universidad de Concepción, Auditorio de la Universidad de Concepción (Santiago), Providencia; *Int:* Quinteto de cuerdas de la Orquesta Sinfónica de Concepción: Ramiro Vera (violín 1), Ximena Águila (violín 2), Carmen M. Burmeister (viola), Raúl Muñoz (violonchelo), Mario Melliz (contrabajo).

_____. *TM: Sinfonía romántica en La mayor* (1920) (*I. Allegro Moderato; II. Adagio; III. Scherzo; IV. Allegro con brio*) para orquesta, *F:* 12 de mayo de 2023, *OL:* IV Concierto de Temporada. Teatro Municipal de Antofagasta; *Int:* Orquesta Sinfónica de Antofagasta, Christian Baeza (director).

Soublette Asmussen, Gastón. *TM: Chile en cuatro cuerdas* (1972) para orquesta de cuerdas; *F:* 18 de mayo de 2023, *OL:* Encuentro de Música y Poesía. Facultad de Ciencias del Mar, Universidad de Valparaíso, Viña del Mar. *Int:* Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director).

Soublette Asmussen, Sylvia. *TM: Lluvia* (1945) para soprano y coro femenino (*Text.* Juana de Ibarbourou); *F:* 26 de julio de 2023, *OL:* Concierto "Mujeres en la música coral chilena". Temporada de Conciertos del Departamento de Música de la Universidad de Chile 2023, Sala Isidora Zegers, Santiago; *Int:* Coral Femenina de Viña del Mar, Andrea Muñoz (solista), Priscila Vergara Zurita (piano), Jessica Quezada Núñez (directora).

_____. *TM: Misa romana (I. Kyrie; II. Gloria; III. Credo; IV. Sanctus; V. Benedictus; VI. Agnus Dei)* (2007-2008) para solistas, coro y orquesta; *F:* 15 de junio de 2023, *OL:* Concierto 135 años de la Universidad Católica. Salón Fresno, Centro de Extensión Universidad Católica, Santiago; *Int:* Florencia Novoa (soprano), Javiera Barrios (mezzosoprano), Gonzalo Quinchahual (tenor), Coro de Estudiantes Universidad Católica, Felipe Ramos Taky (director), Orquesta de Cámara Universidad Católica, Maximiano Valdés (director). *F:* 20 de junio de 2023, *OL:* Temporada Música de Cámara UC. Templo Mayor del Campus Oriente, Pontificia Universidad Católica de Chile, Providencia; *Int:* Florencia Novoa (soprano), Javiera Barrios (mezzosoprano), Gonzalo Quinchahual (tenor), Coro de Estudiantes Universidad Católica, Felipe Ramos Taky (director), Orquesta de Cámara Universidad Católica, Maximiano Valdés (director).

_____. *TM: Tres sonetos* (1976) para coro (*Text.* Pablo Neruda); *F:* 31 de agosto de 2023, *OL:* Concierto "De poemas y cantares: lírica y composición musical hispano chilena en el siglo XX". Teatro de la Corporación Cultural de Recoleta; *Int:* Coro de Cámara de la Universidad Católica, Gerard Ramos (director).

Tapia Bruno, Iván Manuel. *TM: De otras aves** (2023) para flauta y electrónica, *F:* 26 de septiembre de 2023, *OL:* XXIII Festival Internacional de Música Contemporánea 2023. Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Sala Isidora Zegers, Santiago; *Int:* Iván Tapia (flauta y medios electrónicos).

Tobar, Vicente. *TM: Retazos, luz verdadera** (2023) para coro; *F:* 8 de junio de 2023, *OL:* Concierto de adoración eucarística *Soli Deo Gloria*. Templo Mayor, Campus Oriente, Pontificia Universidad Católica de Chile, Providencia; *Int:* Coro de Estudiantes Universidad Católica, Felipe Ramos (director).

Torrealba Torres, Freddy. *TM: Chasqui* para orquesta andina; *F:* 14 de abril de 2023, *OL:* Concierto “20 años de la Orquesta Andina”. Plazoleta Rosales Kennedy, Quillota; *Int:* Orquesta Andina Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Félix Cárdenas (director).

Urra Riquelme, Romina. *TM: Reverdecere** (2023) para orquesta andina; *F:* 14 de abril de 2023, *OL:* Concierto “20 años de la Orquesta Andina”. Plazoleta Rosales Kennedy, Quillota; *Int:* Orquesta Andina Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Félix Cárdenas (director). *F:* 30 de junio de 2023, *OL:* Teatro Municipal de Quilpué Juan Bustos Ramírez, Quilpué; *Int:* Orquesta Andina Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Félix Cárdenas (director).

Valenzuela Espinoza, María. *TM: Eterno retorno** (2023) para mezzosoprano, flauta, trompa, viola y piano; *F:* 28 de septiembre de 2023, *OL:* XXIII Festival Internacional de Música Contemporánea 2023. Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Sala Isidora Zegers, Santiago; *Int:* Diego Viejtes, Sebastián Rojas, Felipe Viejtes, Carla Moraga, José Ojeda, Francisco Núñez Palacios (director).

Valle Martínez, Valeria. *TM: Kuyfi ññum* para coro femenino (*Text.* Lorenzo Aillapán); *F:* 26 de julio de 2023, *OL:* Concierto “Mujeres en la música coral chilena”. Temporada de Conciertos del Departamento de Música de la Universidad de Chile 2023, Sala Isidora Zegers, Santiago; *Int:* Coral Femenina de Viña del Mar, Priscila Vergara Zurita (piano), Jessica Quezada Núñez (directora).

Vásquez Miranda, Christian. *TM: Triángulo x,5* (2016) para ensamble; *F:* 2 de septiembre de 2023, *OL:* Auditorio del Centro de Extensión Oriente, Pontificia Universidad Católica de Chile, Providencia; *Int:* Kommas Ensemble, Lautaro Mura (director).

Vergara, Pablo. *TM: Veredas** (2023) para violín y orquesta de cuerdas; *F:* 8 de septiembre de 2023, *OL:* V Concierto de Cierre “Festival de Música Contemporánea Musicahora”. Salón Mece, Departamento de Música, Universidad de La Serena; *Int:* Johannes Haase (violín), Orquesta Sinfónica Universidad de La Serena, Lautaro Mura (director).

Vergara Domínguez, Sebastián. *TM: Canción de cielo falso* (2022) para voz y piano; *F:* 27 de mayo de 2023, *OL:* Presentación del disco *Música chilena para voz y piano*. Citylab, Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM), Santiago; *Int:* Claudia Godoy (mezzosoprano), Eun Seong Hong (piano).

Vergara Zurita, Priscila. *TM: Tres canciones (1. Silencio; 2. Nocturno; 3. La caída)* para coro femenino (*Text.* Octavio Paz); *F:* 26 de julio de 2023, *OL:* Concierto “Mujeres en la música coral chilena”. Temporada de Conciertos del Departamento de Música de la Universidad de Chile 2023, Sala Isidora Zegers, Santiago; *Int:* Coral Femenina de Viña del Mar, Andrea Muñoz y Alejandra Solís (solistas no. 1), Priscila Vergara Zurita (piano), Jessica Quezada Núñez (directora).

Vila Castro, Cirilo. *TM: Rapsodia chilensis* (1986) para piano; *F:* 27 de septiembre de 2023, *OL:* XXIII Festival Internacional de Música Contemporánea 2023. Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Sala Isidora Zegers, Santiago; *Int:* Patricia Castro (piano).

Vinot Barraza, Nelson. *TM: Tierra Sagrada (I. Choike Purrun; II. Trafwe; III. Wheichafé)* (2018) para fagot y orquesta (*Text.* Absalón Opazo); *F:* 13 de septiembre de 2023, *OL:* Polideportivo Municipal de Quilicura; *Int:* Nelson Vinot (fagot), Rocío Rojas (narración y canto), Orquesta de Cámara de Chile, Emmanuel Siffert (director). *F:* 14 de septiembre de 2023, *OL:* Teatro Municipal de La Pintana; *Int:* Nelson Vinot (fagot), Rocío Rojas (narración y canto), Orquesta de Cámara de Chile, Emmanuel Siffert (director). *F:* 15 de septiembre de 2023, *OL:* Teatro California, Ñuñoa; *Int:* Nelson Vinot (fagot), Rocío Rojas (narración y canto), Orquesta de Cámara de Chile, Emmanuel Siffert (director).

Zamora Pérez, Carlos. *TM: O Magnum Mysterium* (2017) para coro; *F:* 14 de julio de 2023, *OL:* Concierto “A cuatro voces”. Parroquia San Saturnino, Barrio Yungay, Santiago; *Int:* Ensamble Vocal Taktus, Javiera Lara Salvador (directora).

_____. *TM: Suite Portillo (2020)* para orquesta de cuerdas; *F:* 26 de julio de 2023, *OL:* Concierto de Gala. Club Alemán, Valparaíso; *Int:* Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director). *F:* 27 de julio de 2023, *OL:* Concierto de Gala. Espacio La Compañía, Valparaíso; *Int:* Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director). *F:* 28 de julio de 2023, *OL:* Concierto de Gala. Palacio Rioja, Viña del Mar; *Int:* Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director).

_____. *TM: Tres visiones de un sikuris atacameño (1999)* para orquesta de cuerdas; *F:* 19 de mayo de 2023, *OL:* Liceo Técnico Profesional Mannheim, Quilpué. *Int:* Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director). *F:* 23 de mayo de 2023, *OL:* Colegio Alborada de Curauma, Valparaíso. *F:* 24 de mayo de 2023, *OL:* Concierto de Gala. Club Alemán, Valparaíso. *Int:* Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director). *F:* 25 de mayo de 2023, *OL:* Concierto Día del Patrimonio. Espacio La Compañía, Valparaíso. *Int:* Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director). *F:* 26 de mayo de 2023, *OL:* Concierto de Gala. Palacio Rioja, Viña del Mar. *Int:* Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director).

Información para autoras y autores

Política editorial

Fundada en 1945, la *Revista Musical Chilena* ha identificado como su principal área de interés la música en Chile y en América Latina, sobre la base tanto de los aspectos musicales propiamente tales como del marco histórico y sociocultural, desde la perspectiva de la musicología y de otras disciplinas relacionadas. Considera propuestas originales de estudios o trabajos científicos que traten acerca de temas vinculados a compositores, ejecutantes, audiencias e instrumentos de la música clásica, folclórica o tradicional, popular urbana y de las culturas originarias, al igual que propuestas originales de trabajos científicos atinentes a manuscritos, investigadores, aspectos teóricos y modelos musicológicos, además de nuevos enfoques de la musicología como disciplina, tanto en Chile como en América Latina. Asimismo acepta propuestas originales de informes, reflexiones u otro tipo de escritos pertinentes que se categorizan como documentos. El propósito de la *RMCh* es el ensanchamiento permanente de los horizontes musicológicos de Chile y América Latina.

Estudios, documentos y reseñas

Las colaboraciones pueden corresponder a trabajos científicos, acerca de las temáticas señaladas anteriormente, o a documentos. Los **estudios** son el resultado de una investigación que aborde un tema de manera original y relevante sobre la base de una perspectiva rigurosa, amplia y renovadora tanto de la música misma como del contexto sociocultural correspondiente. Junto con demostrar un conocimiento acabado de la bibliografía y otras fuentes relativas al tema del trabajo, debe este contener aportes renovadores de tipo conceptual, teórico, metodológico o contribuir con datos nuevos que sirvan de base para ulteriores investigaciones. Además debe explicitar su vínculo con un proyecto de investigación de mayor alcance del que sea resultado.

Los **documentos**, por su parte, no requieren necesariamente todo el aparato de un trabajo de investigación. Pueden informar acerca de determinados eventos o efemérides, o acerca de la música en general; abordar temas o documentación específicos que puedan ser de utilidad para investigadores; comunicar recuerdos o planteamientos personales acerca de instituciones o de la música en su relación con la sociedad; analizar publicaciones musicológicas a un nivel más profundo que la reseña; dar a conocer entrevistas, presentar perfiles de personajes del país o del extranjero o reproducir discursos pronunciados en ocasiones de importancia; brindar un homenaje en profundidad a personajes fallecidos, además de otras temáticas similares. Además pueden ser reflexiones producto de la experiencia basada en estudios u observaciones de fenómenos en torno a lo musical, planteando ideas personales acerca de la interpretación, la composición, los procesos creativos o la enseñanza de la música, y modos de realizar la investigación musical.

En el caso de las **reseñas**, pueden corresponder a publicaciones recientes de libros, revistas, partituras, fonogramas, registros audiovisuales o tesis musicológicas (o de disciplinas afines) de grado o posgrado. A diferencia de los estudios o documentos, las reseñas son solicitadas directamente por *Revista Musical Chilena* a personas que de forma voluntaria deseen colaborar en esta tarea. Sin embargo, si alguna persona no convocada pero interesada quisiera colaborar con la reseña de alguna publicación reciente (excluyendo las tesis) que no haya sido asignada a otra, puede enviar su colaboración con la condición de que un ejemplar de la publicación reseñada sea enviado a *Revista Musical Chilena*, reservándose la Redacción el veredicto de publicación del escrito.

En todos los casos (estudios, documentos y reseñas) la escritura del texto debe estar al nivel de un trabajo académico, evitándose los errores gramaticales, sintácticos y ortográficos.

Comité Editorial

La *Revista Musical Chilena* actualmente aparece dos veces al año, durante los meses de enero y julio.

Una vez recibidos y declarados como trabajos admisibles, los textos son sometidos a la consideración del Comité Editorial de la *RMCh*, el que resuelve en forma inapelable acerca de la publicación del texto mediante comunicación a la persona interesada. Para este propósito el Comité podrá solicitar informes a evaluadores externos bajo el sistema doble ciego. Desde la declaración de admisibilidad del texto, hasta el término del proceso de revisión por el Comité Editorial y la correspondiente comunicación a la persona interesada, transcurre un período de aproximadamente seis meses, el que

en determinados casos puede ser mayor. La publicación puede demorar otros seis meses o más, de acuerdo con las prioridades editoriales de la *RMCh*, y se realizará una vez firmado un protocolo de publicación entre la dirección de la *RMCh* y los autores.

Si en cualquier etapa del proceso de evaluación se detectara plagio o autoplagio en un grado considerable, el texto quedará automáticamente fuera de posibilidad de publicación y su(s) autor/a(s) inhabilitado/a(s) de manera permanente para publicar cualquier tipo de texto en *RMCh*.

Forma y preparación de manuscritos

1. La *RMCh* publica en la actualidad trabajos solamente en castellano. Además del texto, los trabajos propuestos deben ir acompañados de un resumen no superior a 250 palabras a doble espacio, en castellano e inglés, junto con las palabras claves correspondientes (hasta un máximo de diez) y una breve nota biográfica del autor. El largo de los textos no debe exceder las 12.000 palabras en el caso de estudios (incluyendo notas al pie, bibliografía y anexos), de 6.000 palabras en el caso de documentos, y de 3.000 palabras en caso de reseñas. En la redacción, se solicita preferir el uso de sustantivos colectivos y epicenos cuando sea procedente.
2. Toda referencia a la identidad del autor, autora o autores, especialmente en el caso de los estudios, deberá omitirse en el cuerpo del texto.
3. En caso de estudios firmados por más de tres autores, deberá consignarse en un archivo Word anexo el papel o tareas específicas que haya desempeñado cada persona en la elaboración del artículo y en la investigación de la que es resultado.
4. Los juicios y puntos de vista contenidos en los trabajos y reseñas que se publiquen son de exclusiva responsabilidad de los autores. En caso que se requiera el permiso para la inclusión en los trabajos de materiales previamente publicados, la responsabilidad de obtener los permisos recae exclusivamente en los autores. La Dirección de la *RMCh* no asumirá responsabilidad alguna ante reclamos por reproducciones no autorizadas.
5. Los textos deben ir a doble espacio y en programa compatible con Microsoft Word o en formato RTF. Tanto los ejemplos musicales como las tablas, mapas, fotos, u otro material similar, deberán adjuntarse en el lugar que corresponda en el cuerpo del texto. Se publicarán únicamente imágenes que correspondan a fuentes de la investigación, y que sean debidamente comentadas y referenciadas en el texto. *RMCh* se reserva el derecho de no publicar imágenes que considere innecesarias. Las tablas y gráficos deben ser legibles tanto en colores como en escala de grises. Para cada ejemplo musical debe señalarse también el título de la obra (en *cursiva*) seguido de coma, el número de *opus* (si procede, en cuyo caso la palabra *opus* debe ir siempre abreviada y en minúsculas: op.) seguido de coma y el número de compás o compases a que corresponde el extracto. A modo de ilustración.

Bolero, op. 81, cc.1-12.

6. **Todas las referencias bibliográficas mencionadas en el texto principal o en notas al pie deberán ir en una lista al final del trabajo.** Los libros, artículos y monografías musicológicas deberán ordenarse alfabéticamente según el apellido del autor. Dos o más ítemes bibliográficos escritos por el mismo autor deberán ordenarse cronológicamente de acuerdo con la fecha de publicación. La ortografía de los títulos deberá ceñirse a las reglas del idioma correspondiente.

6.1. El nombre de la autora o autor, título del libro, ciudad de edición, institución editora y año de publicación deberán consignarse de la siguiente manera:

SALGADO, SUSANA

1980 *Breve historia de la música culta en el Uruguay*. Montevideo: Monteverde y Cía.

El nombre del autor o autora debe ser escrito con mayúsculas y minúsculas según corresponde, aplicando luego efecto Versales¹.

6.2. En caso que un libro forme parte de una serie, la entrada deberá hacerse del siguiente modo:

CORRÊA DE AZEVEDO, LUIS HEITOR

1956 *150 Años de Música no Brasil (1800-1950)* [Coleção Documentos Brasileiros, dirigida por Octavio Tarquinio de Souza]. Río de Janeiro: Livraria José Olympio.

6.3. En caso que se trate de un artículo de un libro, diccionario o enciclopedia, así como capítulos de libros, la entrada debe hacerse de la siguiente forma:

BÉHAGUE, GERARD

1980 "Tango", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (editor). Tomo XVIII. Londres: Macmillan, pp. 563-565.

GUERRA ROJAS, CRISTIÁN

2014 "La Nueva Canción Chilena y las misas folclóricas de 1965", *Palimpsestos sonoros: Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*. Eileen Karmy Bolton y Martín Farías Zúñiga (editores). Santiago: Ceibo, pp. 81-97.

6.4. En caso que una publicación sea de dos o más autores, la entrada deberá hacerse de la siguiente manera:

CLARO VALDÉS, SAMUEL Y JORGE URRUTIA BLONDEL

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

6.5. En el caso de artículos publicados en revistas, la entrada deberá hacerse del siguiente modo:

REIS PEQUENO, MERCEDES

1988 "Brazilian Music Publishers", *Inter-American Music Review*, IX/2 (primavera-verano), pp. 91-104.

6.6. Debe incluirse la dirección DOI de todos los artículos publicados *online* que sean citados, de la siguiente manera:

BANDERAS GRANDELA, DANIELA

2018 "La muerte como fenómeno cantado en el repertorio infantil tradicional chileno", *Revista Musical Chilena*, LXXII/230 (julio-diciembre), pp. 9-28. DOI: 10.4067/S0716-27902018000200009

6.7. Para el caso de publicaciones *online* el nombre del autor, título de la publicación y año de aparición, además del resto de la información bibliográfica pertinente, se deben señalar de manera similar. Al final de la entrada se debe indicar la página *web* correspondiente y la fecha del último acceso entre corchetes. A modo de ejemplo,

FERNÁNDEZ DE OVIEDO Y GONZALO VALDÉS

1526 *Sumario de la natural historia de las Indias*. Manuel Ballesteros (editor). www.artehistoria.jcyl.es/cronicas/contextos/12541.htm [acceso: 18 de junio de 2018].

1547 *Cronica de las Indias: la hystoria general de las Indias y con la Conquista del Perú*. Salamanca: En casa de Juan de Junta. Disponible en: www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0042343 [acceso: 18 de junio de 2018].

7. En el caso que un trabajo haga referencia a fuentes manuscritas, estas deberán agruparse separadamente en forma cronológica en otra lista. Lo mismo deberá hacerse para los diarios, los que deberán ordenarse alfabéticamente de acuerdo con la primera palabra del título, sea esta sustantivo o artículo, y con la indicación de el o los años en que se publicaron los números que se indican en el texto o en las notas del trabajo.

8. **Las referencias bibliográficas deben hacerse en el cuerpo del texto**, señalando el apellido del autor seguido inmediatamente del año de publicación, sin agregar coma, y la o las páginas a que se hace referencia. A modo de ejemplo:

Hirsch 1988: 49-50.

Las referencias a artículos aparecidos en periódicos deben incluir, además del título del artículo, el nombre del periódico, el volumen, número, fecha completa y página, *v. gr.*

Marie Escudier, "Concert Guzman", *La France Musicale*, XXXII/9 (1 de marzo, 1868), p. 65.

En caso que el artículo no lleve firma, o no tenga un título, la referencia deberá consignar igualmente los restantes rubros indicados, *v. gr.*

Jornal do Commercio, LX/336 (3 de diciembre, 1881), p. 1.

En caso de hacer referencia dos o más veces seguidas a una misma publicación, deberá señalarse cada vez la referencia bibliográfica de la manera indicada, para evitar recurrir a las abreviaturas *op.cit.*, *loc. cit.*, *ibid* o *idem*.

9. En caso de haber agradecimientos a personas o instituciones, estos deberán aparecer en la primera nota a pie de página, inmediatamente después del título del artículo, pero no como parte del título. En caso de recurrirse a abreviaturas en el texto del artículo o en las referencias bibliográficas, su significado deberá señalarse en una lista por orden alfabético al final del texto. Asimismo, en caso de incluirse anexos, deberán ubicarse después de la lista de referencias bibliográficas.
10. Para los trabajos que queden aceptados, la Redacción de la *RMCh* se reservará el derecho de hacer las correcciones de estilo que considere necesarias. Esto incluye acortar reiteraciones innecesarias. Una vez publicados los trabajos, sus autores recibirán cada uno dos ejemplares de la *RMCh* para el caso de estudios y documentos, y un ejemplar para otro tipo de escritos.
11. En el caso que un colaborador/a envíe un texto que previamente haya sido presentado como ponencia en un congreso, o haya sido publicado como capítulo o parte de una tesis o trabajo de investigación equivalente, se debe consignar en una nota al pie y el cuerpo del texto debe ser adaptado al formato indicado entre los puntos 1 y 8, para así asegurar el carácter de artículo científico que *Revista Musical Chilena* busca publicar.

Envío de manuscritos

Los trabajos que se presentan para publicación en la *Revista Musical Chilena* se reciben exclusivamente por medio del sitio web, <http://revistamusicalchilena.uchile.cl>, botón "Enviar un artículo". Los envíos, proceso de edición y publicación no tienen costo para los autores.

Envío de material para reseñas

Tanto los libros, revistas, partituras, fonogramas u otros documentos que se envíen para ser reseñados, deben hacerse llegar a la Dirección de la *RMCh* a la siguiente dirección:

Revista Musical Chilena
Facultad de Artes, Universidad de Chile
Casilla 2.100, Santiago

En el caso de publicaciones digitales o de respaldo digital de los documentos reseñados, deben enviarse a la dirección de correo electrónico revistamusical.artes@uchile.cl.

Normas editoriales suplementarias para In memoriam y reseñas de libros, partituras y fonogramas.

1. La **reseña de libros** se titula indicando autor(a/es), título de la publicación en cursiva, ciudad de edición, editorial, año de publicación, y número de páginas, como se muestra a continuación.

Silvia León Smith. *Vicente Bianchi. Músico por mandato divino*. Santiago: Sociedad Chilena del Derecho de Autor, 2011, 151 pp.

Si es un libro con uno o más editores.

Ximena Vergara, Iván Pinto, Álvaro García (editores). *Suban el volumen. 13 ensayos sobre cine y rock*. Santiago: Ediciones Calabaza del Diablo, 2016, 308 pp.

2. La **reseña de partituras** se titula indicando compositor/a, título en cursivas, ciudad de edición, institución editora, año de publicación y número de páginas, de acuerdo con el siguiente ejemplo:

Guillermo Eisner. *Guitarrerías. 10 monogramas para guitarra*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Microtono Ediciones Musicales, 2015, 30 pp.

Si la publicación tiene un/a editor/a diferente al compositor/a, se le identifica después del título, agregando la palabra “editor”, “editora” o “editores” entre paréntesis, como en el siguiente ejemplo:

Enrique Soro Barriga. *Recordando la niñez: 12 piezas para piano. Premiadas por la Universidad de Chile*. Fernando Cortés Villa (editor). Santiago: Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2007, 47 pp.

3. Se puede hacer referencia al contenido de la publicación a reseñar en el cuerpo del texto, indicando el número de página entre paréntesis. Ej. (p. 23). Para citas de otros trabajos se debe respetar la norma para autores de la *Revista Musical Chilena*, con las debidas referencias a pie de página.
4. La **reseña de fonogramas** se titula indicando título del fonograma en cursivas, intérpretes (indicando su rol entre paréntesis), soporte entre corchetes (CD para discos compactos, LP para discos de vinilo, o Publicación digital), institución editora o sello fonográfico, número de catálogo (especialmente en el caso de fonogramas comerciales) y año de publicación, como se muestra a continuación.

Astor Piazzola, Legacy. Tomás Kotik (violín), Tao Lin (piano). [CD] Naxos Records 8.573789, 2017.

Se puede indicar información adicional en redondas entre el título del fonograma y el(los) nombres(s) de intérprete(s) en casos pertinentes como:

Homenaje a compositores chilenos. Piano chileno del siglo XX y XXI. Obras de A. Letelier, Miguel Letelier, Martín Letelier, P. Délano, E. Cantón, F. Carrasco, E. Cáceres, Ó. Carmona, R. Díaz, R. Silva, S. Carrasco H. y C. Vila. Patricia Castro Ahumada (piano). [2 CD] Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2016.

Se debe hacer referencia al contenido del fonograma a reseñar en el cuerpo del texto, indicando número total de piezas y título(s) de la(s) pieza(s), además de nombres(s) de compositor/a (es/as) respectivo/a (s) y de intérprete(s) y de su(s) rol(es) según sea pertinente al fonograma.

5. Los **In Memoriam** deben titularse con el nombre de la persona recordada, y entre paréntesis la ciudad, día, mes y año de nacimiento, y tras una separación de guion, la ciudad, día, mes y año de defunción, como se muestra a continuación.

Ernesto Quezada Bouey
(Santiago, 16 de abril de 1945 - Santiago, 19 de julio de 2016)

6. La firma, tanto para reseñas como para *In memoriam* se escribe al finalizar el texto, indicando en cursiva el nombre del reseñador/a, institución académica a la que pertenece y correo electrónico de contacto. Por ejemplo:

Estefanía Rebolledo Tapia
Departamento de Música, Facultad de Artes
Universidad de Chile, Chile
erebolledot@uchile.cl

