

UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Artes
Departamento de Música

VERSIÓN IMPRESA
VERSIÓN ELECTRÓNICA

ISSN: 0716-2790
ISSN: 0717-6252



REVISTA
MUSICAL
CHILENA

REVISTA MUSICAL CHILENA

Año LXXVIX

Santiago de Chile, Enero-Junio, 2025

Nº 243

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

DECANO FACULTAD DE ARTES
FERNANDO CARRASCO PANTOJA

DIRECTOR DEPARTAMENTO DE MÚSICA
ÁLVARO MENANTEAU ARAVENA

DIRECTOR *REVISTA MUSICAL CHILENA*
CRISTIÁN GUERRA ROJAS

SUBDIRECTOR *REVISTA MUSICAL CHILENA*
ÁLVARO MENANTEAU ARAVENA

ASISTENTE DE REDACCIÓN Y GESTIÓN
JULIO GARRIDO LETELIER

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

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

REVISTA MUSICAL CHILENA

PRICE LIST

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

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

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

Comité de Honor

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

LUIS MERINO MONTERO, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile.
ALFONSO PADILLA SILVA, Universidad de Helsinki, Finlandia.

Comité Editorial

DANIELA BANDERAS GRANDELA, Universidad de La Serena, Chile.

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

CARMEN PEÑA FUENZALIDA, Investigadora independiente, Chile.

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

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

Colaboran en este número
(en orden de aparición)

DANIELA FUGELLIE VIDELA. Universidad Alberto Hurtado, Chile.

GONZALO MARTÍNEZ GARCÍA. Universidad de Talca, Chile

GIOVANNA CARUSO ELUCHANS. Universidad Complutense de Madrid, España
y Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile

JEAN FRANCO DAPONTE. Universidad de Tarapacá, Chile

ALBERTO DÍAZ ARAYA. Universidad de Tarapacá, Chile

NICOLE CORTÉS. Universidad de Tarapacá, Chile

EDUARDO SATO BESOAÍN. Investigador independiente, Chile

NELSON RODRÍGUEZ VEGA. Universidad de Concepción, Chile

VALESKA CABRERA SILVA. Universidad de La Serena, Chile

MARCELA BREVIS YÉBER. Universidad Central de Chile, Chile

FRANCISCO MIRANDA FUENTES. Universidad de Chile, Chile

FEDERICO SCHUMACHER RATTI. Universidad de Chile, Chile

JAVIER JAIMOVICH. Universidad de Chile, Chile

JOSÉ MIGUEL CANDELA. Universidad de Chile, Chile

MARTA VELA. Universidad Internacional de La Rioja, España

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

ELEONORA COLOMA CASAULA. Universidad de Chile, Chile

MANUEL PARRA LAVANDEROS. Universidad Alberto Hurtado, Chile

WOLFGANG MARTIN STROH. Universidad de Oldemburgo, Alemania

IVÁN CÉSAR MORALES FLORES. Universidad de Oviedo, España

JOSÉ MANUEL IZQUIERDO KÖNIG. Pontificia Universidad Católica de Chile,
Chile

DANIELA BANDERAS GRANDELA. Universidad de La Serena, Chile

JUAN CARLOS POVEDA VIERA. Universidad Alberto Hurtado, Chile

SUMARIO

EDITORIAL.....	7
ESTUDIOS	
Daniela Fugellie Videla. El serialismo y los alcances de la música como lenguaje en el Taller 44 de Gustavo Becerra-Schmidt. <i>La ausencia</i> (1962) de Enrique Rivera y <i>América insurrecta</i> (1962) de Fernando García.....	9
Gonzalo Martínez García. Transformación de las estrategias seriales en la música de Gustavo Becerra-Schmidt: 1955-1959.....	39
Giovanna Caruso Eluchans. La circulación del villancico en el siglo XVIII. <i>Hoy al portal ha venido</i> de Antonio Ripa, un villancico español en la Catedral de Santiago de Chile.....	57
Jean Franco Daponte, Alberto Díaz Araya y Nicole Cortés. De “Baile y Tierra” a Cachimbo. Memoria e imaginarios de una danza patrimonial del Norte de Chile.....	87
Eduardo Sato Besoain. Improvisación en estilo en el ámbito de la interpretación. Su ausencia como crisis de un sistema.....	119
Nelson Rodríguez Vega. Red social de apoyo en el hip-hop latinoamericano: conexión y solidaridad desde las experiencias de inmigrantes hiphoperos y hiphoperas en la ciudad de Concepción, Chile.....	143
DOCUMENTOS	
Valeska Cabrera Silva y Marcela Brevis Yéber. Escuela Experimental de Música “Jorge Peña Hen” (La Serena, Chile): Principios del proyecto educativo y sus beneficios según la experiencia de sus exestudiantes (1971-2021).....	160
Francisco Miranda Fuentes, Federico Schumacher Ratti y Javier Jaimovich. Archivo Asuar: Creación de un archivo digital patrimonial de acceso público.....	179
José Miguel Candela. <i>The Sounds of Silence</i> . Algunas reflexiones acerca de silencios posibles.....	193
Marta Vela. Origen, influencias y desarrollo de la jota aragonesa en Manuel de Falla: viaje internacional de corte cosmopolita	208
RESEÑAS DE PUBLICACIONES	
P. D. Magnus. <i>A Philosophy of Cover Songs</i> . Cambridge: Open Book Publishers. 2022. 145 pp. Por Rubén López Cano.....	226

RESEÑAS DE FONOGRAMAS

- La palabra escondida. 6 obras para violoncello solo sobre poemas de Stella Díaz Varín. Beatriz Lemus Ávalos (violonchelo). [CD y Publicación digital]* Obras de Cecilia Cordero, Ignacio Sierra, Carmen Aguilera, Jorge Pepi, Julio Torres y Víctor Ortiz. Fondo para Producción de Registro Fonográfico del Fondo de la Música del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2024. Por Eleonora Coloma Casaula..... 231

RESÚMENES DE TESIS

- Manuel Alejandro Parra Lavanderos. “Construcción de un imaginario de lo nacional en la música de tradición escrita chilena de la primera mitad del siglo XX”. Tesis para optar al grado de Magíster en Musicología Latinoamericana. Director de tesis: Dr. Juan Carlos Poveda Viera. Universidad Alberto Hurtado, Facultad de Filosofía y Humanidades, 2025, 120 pp. 235

CRÓNICA

- Gustavo Becerra-Schmidt en Alemania desde la mirada de un colega. Por Wolfgang Martin Stroh 237

- Laudatio a Tania León: XIX Premio SGAE de la Música Iberoamericana “Tomás Luis de Victoria”.* Por Iván César Morales Flores..... 241

- Francisco Marín Labbé (1981 - 2022). Benjamín Cabieses Couratier (1938 - 2023). Por José Manuel Izquierdo König..... 245

- XII Congreso de la Sociedad Chilena de Musicología “Música, sonido y política”, La Serena, Región de Coquimbo, Chile, 2024. Por Daniela Banderas Grandela y Juan Carlos Poveda Viera..... 247

- Creación musical chilena. Cuadro sinóptico de obras de compositores chilenos interpretadas durante el período octubre 2024 –marzo 2025. Preparado por Julio Garrido Letelier..... 249

- INFORMACIÓN PARA AUTORAS Y AUTORES..... 261

EDITORIAL

Tal como recordamos en la edición anterior (242), este año 2025 *Revista Musical Chilena* cumple ochenta años desde que Domingo Santa Cruz Wilson, decano de la entonces Facultad de Bellas Artes y director del Instituto de Extensión Musical, ambos organismos de la Universidad de Chile, creó esta publicación a partir de modelos europeos y en la estela de iniciativas chilenas similares que él mismo contribuyó a crear, como las revistas *Marsyas*, *Aulos* o *Revista de Arte*. El primer director (1945-1949) de *Revista Musical Chilena* fue el musicólogo español Vicente Salas Viu, gran impulsor de esta disciplina en Chile, y esta función fue ejercida posteriormente por Juan Orrego-Salas (1949-1953), Leopoldo Castedo Hernández de Padilla (1954), Pedro Mortheiru Salgado (1954-1956), Alfonso Letelier Llona (1957-1962), Domingo Santa Cruz Wilson (1963-1964), Samuel Claro Valdés (1964-1968, 1981), Magdalena Vicuña Lyon (1968-1970), Cirilo Vila Castro (1970-1972), Luis Merino Montero (1973-1980, 1981-2017) y quien suscribe estas líneas desde julio de 2017.

Junto con ellos, hay que recordar la colaboración en distintas funciones de personas como María Ester Grebe Vicuña, Mario Silva Solís, Fernando García Arancibia, Nancy Sattler Jiménez y, actualmente, Julio Garrido Letelier. Asimismo, la participación de colegas de distintas instituciones en el antiguo Consejo Editorial y en el actual Comité Editorial de *Revista Musical Chilena*, quienes desempeñan un papel fundamental en la supervisión de la marcha de esta publicación. Y, por supuesto, todas las personas que han aportado en la redacción o evaluación de estudios, documentos, ensayos, reseñas y notas que han configurado uno de los patrimonios musicológicos más importantes para la investigación musical en Chile y Latinoamérica.

Este pasado de ochenta años, tal como comentamos en números anteriores, constituye un impulso para afinar nuestra mirada al presente musical y así proyectarnos hacia el futuro, no para enquistarnos en perspectivas o intereses propios de otros contextos históricos y socioculturales. A modo de ejemplo, esta edición (243) de *Revista Musical Chilena* presenta una variedad de temas en sus estudios y documentos que remite a la rica diversidad de enfoques, perspectivas e intereses en el contexto musical y sonoro actual en Chile y en Latinoamérica. Es así como encontramos dos estudios vinculados con la conmemoración de los cien años del nacimiento del compositor, musicólogo, académico y Premio Nacional de Arte mención Música, Gustavo Becerra-Schmidt (1925-2010), escritos por Daniela Fugellie y por Gonzalo Martínez, así como un texto de Giovanna Caruso acerca de un villancico que circuló en el siglo XVIII. Otro estudio de Jean Franco Daponte, Alberto Díaz y Nicole Cortés respecto del cachimbo, otro de Eduardo Sato acerca de la improvisación en la tradición de la música docta y un texto de Nelson Rodríguez pertinente al hip hop en Concepción (Chile). Se añaden un documento firmado por Valeska Cabrera y Marcela Brevis acerca del proyecto educativo de la escuela Jorge Peña Hen de La Serena y otro de autoría de Francisco Miranda, Federico Schumacher y Javier Jaimovich respecto del archivo de José Vicente Asuar, más un texto de José Miguel Candela acerca del silencio y otro de Marta Vela respecto de la jota aragonesa en Manuel de Falla.

A parte de los textos señalados, en esta edición se incluye la reseña de un libro de P. D. Magnus acerca del fenómeno de los *covers* en música popular urbana, escrita por Rubén López-Cano; una reseña del disco compacto *La palabra escondida* de Beatriz Ávalos, firmada por Eleonora Coloma, y la reseña de una tesis de Manuel Parra Lavanderos acerca de lo nacional en la música docta chilena de la primera mitad del siglo XX, escrita por el mismo autor. Finalmente, en la sección de crónica se presenta el testimonio de Wolfgang Stroh acerca de Gustavo Becerra-Schmidt, la *laudatio* de Iván Morales dedicada a Tania León con ocasión de la entrega del XIX Premio SGAE de la Música Iberoamericana “Tomás Luis de Victoria” a esta compositora cubana; el recuerdo de José Manuel Izquierdo en homenaje a dos figuras vinculadas con el mundo de la

ópera y el Teatro Municipal de Santiago, e información acerca del XII Congreso Chileno de Musicología, instancia que se concretó en octubre de 2024, redactada por Daniela Banderas y Juan Carlos Poveda. Se adjunta, además, el cuadro sinóptico de interpretación de obras chilenas del período octubre 2024-marzo 2025, confeccionado por Julio Garrido Letelier.

No deja de resultar interesante que la conmemoración de este octogésimo aniversario de *Revista Musical Chilena* acontezca en un contexto global de alta tensión, similar a aquel de mayo de 1945, cuando la primera edición de esta publicación vio la luz. Esas circunstancias motivaron a que Domingo Santa Cruz afirmara que la entonces nueva revista adquiriera “una fisonomía ante todo americanista y que reforcemos por todos los medios posibles las relaciones musicales de esta parte del mundo que nos cupo por destino”. Ochenta años después, subrayamos nuevamente el propósito de servir a la comunidad musicológica y de investigación musical no solamente en Chile sino en Latinoamérica, con la esperanza de disfrutar al menos de otras ocho décadas.

Cristián Guerra Rojas

Director

Revista Musical Chilena

ESTUDIOS

El serialismo y los alcances de la música como lenguaje en el Taller 44 de Gustavo Becerra-Schmidt. La ausencia (1962) de Enrique Rivera y América insurrecta (1962) de Fernando García

Serialism and music as a language in Gustavo Becerra-Schmidt's Taller 4. Enrique Rivera's La ausencia (1962) and Fernando García's América insurrecta (1962)

por

Daniela Fugellie Videla

Universidad Alberto Hurtado, Chile

dfugellie@uahurtado.cl

El compositor chileno Gustavo Becerra-Schmidt cultivó la dodecafonía hasta mediados de la década de 1950. Un viaje europeo durante el cual conoció conservatorios en Austria, España e Italia y visitó los Cursos de Verano de Darmstadt (1955) lo llevó a distanciarse de este método y a proponer una renovación de la docencia de la composición en Chile a partir del entendimiento de la música como una forma de comunicación. Becerra-Schmidt abordó estas ideas en su cátedra de composición, la cual hacia 1960 se conoció coloquialmente como el "Taller 44". En el artículo se analizan dos obras de alumnos de Becerra-Schmidt estrenadas exitosamente en 1962: *La ausencia* de Enrique Rivera y *América insurrecta* de Fernando García. Ambas tienen en común el uso de poesía en español y la utilización de procedimientos vinculados directa o indirectamente al serialismo, que van desde procedimientos dodecafónicos complejos al uso aparentemente libre del total cromático. Se estudia de qué manera elementos musicales, expresivos y semánticos son conjugados por sus creadores en estas obras en pos de una música que, como su profesor esperaba, es capaz de comunicar un mensaje, sin por ello renunciar a determinados procedimientos vinculados con el serialismo.

Palabras clave: Gustavo Becerra-Schmidt; Enrique Rivera; Fernando García; Taller 44; dodecafonía, serialismo.

*The Chilean composer Gustavo Becerra-Schmidt cultivated serialism until the mid-1950s. However, a trip to Europe, where he visited conservatories in Austria, Spain and Italy, as well as the Summer Courses of Contemporary Music in Darmstadt (1955), led him to distance himself from this method. Instead, he proposed a renewal of composition teaching in Chile, based on the idea of music as a form of communication. He addressed these ideas in his composition class, which became colloquially known as "Taller 44" around 1960. This article analyses two pieces by Becerra-Schmidt's students that were successfully premiered in 1962: *La ausencia* by Enrique Rivera and *América insurrecta* by Fernando García. They both make use of Spanish-language poetry and procedures associated with serialism, ranging from complex twelve-tone techniques to seemingly free total chromaticism. The article aims to study how the composers of these works combine musical, expressive and semantic aspects in their search for a music capable of communicating a message –as their teacher expected– without renouncing serial procedures.*

Keywords: Gustavo Becerra-Schmidt; Enrique Rivera; Fernando García; Taller 44; twelve-tone music, serialism.

Introducción¹

El taller es un espacio experimental en el que se prueban, discuten, reafirman o desechan procedimientos. En el taller se ejercitan y consolidan técnicas y operaciones. Si bien el resultado esperable de un taller de composición son las obras acabadas, el centro de su quehacer radica en desarrollar y analizar críticamente el proceso de creación. En este artículo me centraré en dos obras de alumnos del taller del compositor Gustavo Becerra-Schmidt (1925-2010), ambas estrenadas exitosamente en 1962: *La ausencia* de Enrique Rivera (n. 1941) y *América insurrecta* de Fernando García (n. 1930). Más allá de pensar en estas obras como objetos de análisis, me interesa abordar la posible relación entre la factura de estas obras y el espacio operativo del taller con el que se relacionaron. El punto de partida serán las discusiones en torno al serialismo planteadas por Becerra-Schmidt en un período en el que reflexionó intensamente acerca de las posibilidades de pensar la composición, tanto de música contemporánea como de otros géneros, como un lenguaje poseedor de una sintaxis propia, que el compositor debe dominar para lograr comunicar e interesar. Esta perspectiva de análisis se vincula con los estudios mediales, en cuanto invita a desviar la atención desde la interpretación de la obra –en el sentido de la cultura como texto– y a concentrarse en los mecanismos que condicionan su existencia –en el sentido de la cultura como práctica (Maye 2010).

Desde sus orígenes en la segunda Escuela de Viena durante la década de 1920, el serialismo generó intensas reacciones, favorables y contrarias, tanto en Europa como en América Latina. Las críticas, muchas veces enfocadas en los procedimientos y no en las obras resultantes de ellas, catalizaron la búsqueda de nuevas posibilidades creativas, como la fijación total del sonido en la música electroacústica o, al contrario, una búsqueda opuesta al control de los parámetros musicales en la aleatoriedad. Si bien los primeros núcleos de la dodecafonía latinoamericana que se desarrollaron en las décadas de 1930 y 1940 –por ejemplo, en torno a Juan Carlos Paz en Argentina y a Hans-Joachim Koellreutter en Brasil– fueron acotados, para la década de 1950 el serialismo de alturas y los procedimientos seriales aplicados a otros parámetros del sonido se habían extendido en diferentes espacios latinoamericanos. El término de la Segunda Guerra Mundial facilitó la circulación de personas, y los compositores latinoamericanos y norteamericanos se encontraron e intercambiaron ideas y conocimientos en los festivales de Caracas y Washington, entre otros. Otros compositores, como Becerra-Schmidt, viajarían a Europa y conocerían las nuevas propuestas de la posguerra desarrolladas en instituciones tales como los Cursos de Verano de Darmstadt. En este sentido, si bien este no será el centro del presente trabajo, tenemos que entender el interés y posterior distanciamiento de Becerra-Schmidt del serialismo como parte de un desarrollo musical latinoamericano e internacional².

En torno a 1960 la cátedra de Becerra-Schmidt pasó a conocerse coloquialmente como “Taller 44” por estar ubicada en la sala N° 4 del cuarto piso del nuevo edificio que ocupó la Facultad de Artes de la Universidad de Chile³. No obstante, algunos estudiantes también

¹ Este artículo es resultado del proyecto Fondecyt 1220792 “El serialismo en América Latina como técnica cultural” y dialoga con el artículo de Gonzalo Martínez en este volumen, vinculado al mismo proyecto. La investigación también fue financiada por el Anillo Animupa (ATE220041) y el Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras (NCS 2022_016) de ANID. Las reflexiones se nutren de mi participación en el Centro de Estudios Mediales UAH. Un avance de este trabajo fue presentado en el IV Ciclo de Charlas de Musicología de la Universidad de La Serena en junio del 2024.

² Véase al respecto el dossier “Técnicas seriales en Latinoamérica. Una mirada desde el análisis musical” editado por Fugellie y Martínez (2023).

³ El año 1960 se indica en: “Alfonso Letelier Llona (1912-1994)”, *Memoriachilena.cl*, <https://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-97003.html> [acceso: 20 de junio de 2023].

recuerdan sesiones de taller abierto de varias horas de duración los días sábado en casa de Becerra-Schmidt, previo a la mudanza a la calle Compañía⁴. La cátedra funcionó hasta 1972, año en que Becerra-Schmidt partió a Bonn, Alemania Federal, como agregado cultural del gobierno de Salvador Allende. Becerra-Schmidt posiblemente no imaginaba que su estadía en Alemania, país al que le unían sus raíces familiares, se transformaría en un largo exilio y una residencia definitiva. Si bien desde 1974 trabajó como académico en la Universidad de Oldemburgo, en 1985 afirmaría que nunca volvió a enseñar composición con la intensidad con que lo hizo en el Taller 44:

Enseñanza de composición en la medida e intensidad con que la hice en Chile, no he vuelto a hacer. Me falta mucho. Me falta el contacto riquísimo que tuve con un grupo extraordinario del Taller 44 en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile en Santiago, entre los cuales estaban desde el principio Sergio Ortega, Luis Advis, Luis Merino; después se agregaron, luego del sensible fallecimiento de Julio Perceval, Miguel Letelier, Melikof Karaian, Fernando García, quien era una parte importante, y Cirilo Vila desde luego. El contacto con todas estas personas es el contacto más rico que yo he tenido nunca. No hay ningún contacto, ni con libros, revistas o análisis, que haya sido más rico que este contacto. Si de algo tengo nostalgia es del contacto personal con toda esta gente (Becerra-Schmidt en González Greenhill 1985: 7).

El musicólogo Luis Merino, quien fue alumno de composición de Becerra-Schmidt entre aproximadamente 1960 y 1966, recuerda que en el taller los ejercicios musicales se complementaban con discusiones vinculadas a la psicología, la lógica y la electrónica, entre otras (Merino, entrevista, 2022). Este fue el contexto en el cual Becerra-Schmidt transmitió sus primeras ideas en torno a la sintaxis y la gramática musical. Antes de enfocarnos en el taller, abordaré brevemente el discurso que Becerra-Schmidt desarrolló en torno al serialismo⁵.

I. Becerra-Schmidt, la dodecafonía de posguerra y los límites del lenguaje musical

Nacido en Temuco en 1925, Becerra-Schmidt fue desde 1936 alumno de composición de Pedro Humberto Allende y posteriormente de Domingo Santa Cruz, de quien fue ayudante en su cátedra de análisis en el Conservatorio Nacional de la Universidad de Chile (Editorial 1972). En 1951 fue contratado como profesor de “Análisis Armónico”, una vez cumplidos los requisitos para el examen de grado en composición. De acuerdo con su testimonio, Becerra-Schmidt comenzó a dictar clases de composición cuando la comisión correspondiente dudó en aceptar a tres postulantes, argumentando falta de talento. El joven compositor, presente en el examen, habría sostenido que no era posible decidir sobre el talento de alguien en tan poco tiempo, por lo cual la comisión le habría confiado a él la tutela de quienes resultaron ser Agustín Cullell, violinista y posteriormente reconocido director orquestal; el pianista y compositor Carlos Botto; y el crítico musical Nino Colli (González Greenhill 1985). La fecha exacta de esta anécdota no pudo ser determinada en la documentación consultada en el Archivo de Música de la Biblioteca Nacional y en el Centro de Documentación Musical de la Universidad de Chile⁶. Ya que hacia

⁴ Gabriel Brnčić recuerda estas sesiones en torno a 1958/59, en: Gabriel Brnčić, Entrevista con Hernán Vázquez, 20 de junio de 2011, registro de audio, UTDT.

⁵ Este artículo se enfoca en concepciones de Becerra-Schmidt en torno al serialismo y no en sus composiciones, las cuales han sido abordadas por Merino 1965; Botto 1959; y Herrera 2017.

⁶ Botto se tituló en 1955 y en 1956/57 cursó estudios con Luigi Dallapiccola en Estados Unidos (Grandela 1997). El documento “Memoria de la labor realizada por la Facultad durante los períodos del decano Sr. Alfonso Letelier Llona (1953-1959)”, FDSC-BNC, presenta una lista de los titulados en 1956, mencionando a Botto como “Licenciado en interpretación superior con mención en piano y licenciado en ciencias y artes musicales con mención en composición” (p. 3).

fines de 1954 Becerra-Schmidt inició su viaje europeo y Botto se tituló en 1955, podemos deducir que los estudios de Botto con Becerra-Schmidt comenzaron antes de 1954, no mucho después de que fuera contratado como profesor de análisis.

Si bien su formación se realizó al alero de la influyente figura de Santa Cruz, compositor asociado a una estética neoclásica y conocido detractor de la música dodecafónica (Fugellie 2019), Becerra-Schmidt tempranamente se interesó por las vanguardias ausentes en la docencia del Conservatorio. Cirilo Vila recordaría que a fines de 1952 Becerra-Schmidt ofreció un curso abierto de dodecafónica, algo que se realizaba por primera vez en el Conservatorio (Vila 1997: 59). La dodecafónica postula la sistematización de las alturas a partir de series de doce tonos, mientras que el serialismo, en un sentido amplio, puede abarcar también posibilidades extendidas a otros parámetros o a conjuntos de más o menos de doce tonos. A su vez, ambos términos han sido utilizados indistintamente para designar diversas concepciones musicales, incluyendo la atonalidad libre y el uso libre del total cromático, entre otras⁷. Por ende, para dilucidar a qué enfoque serial en particular se abocó Becerra-Schmidt y cómo lo entendieron sus alumnos, resulta necesario profundizar en su pensamiento.

Es posible que su primer acercamiento a la dodecafónica haya sido autodidacta, ya que en Chile circulaban escritos acerca de este procedimiento composicional, entre ellos, un artículo de Francisco Curt Lange en el *Boletín latino-americano de música* 4 (1938) sobre Juan Carlos Paz y su *Cuarta composición en doce tonos*, y los libros de René Leibowitz *Schönberg et son école* (1947) e *Introduction à la musique de douze sons* (1949), que Juan Allende-Blin y Miguel Aguilar recuerdan haber consultado en la década de 1950 (Fugellie 2018: 417-418). A esto se suma que desde fines de la década de 1940 existía en Chile un núcleo de compositores interesados en la dodecafónica, al que pertenecía Fré Focke (1910-1989), alumno de Anton Webern; el austriaco nacionalizado argentino y discípulo de Paz, Esteban Eitler (1913-1960), y los chilenos Pablo Garrido (1905-1982) y Eduardo Maturana (1920-2003), lo que dio lugar a la creación del grupo Tonus hacia fines de 1952. Ya que obras de Becerra-Schmidt fueron interpretadas en los conciertos de la agrupación, podemos suponer que existió un contacto personal con Tonus (Fugellie 2021), algo bastante esperable en un medio musical pequeño como el santiaguino.

Desde inicios de la década de 1950, Becerra-Schmidt escribió obras utilizando diversos procedimientos dodecafónicos. Así lo demuestra Luis Merino en su análisis de sus cuartetos de cuerdas (Merino 1965), publicado cuando era alumno de Becerra-Schmidt y pudo discutir con él aspectos estructurales de las obras (Merino, entrevista, 2022). Así, mientras que el *Cuarteto N° 1* (1950) consta de un interludio dodecafónico y su segundo movimiento se estructura a partir de una serie, el *Cuarteto N° 2* (1954) se inspira en danzas de las Américas (jazz, sajiriana y cueca chilena). El *Cuarteto N° 3* (1955) es dodecafónico, si bien la obra, titulada *Del Viejo Mundo*, constituye una forma humorística de “satirizar los recursos sin valor idiomático, usados con vicio por los compositores europeos de vanguardia” (Merino 1965: 51). El *Cuarteto N° 4* (1958) evidencia un uso del total cromático no sistematizado serialmente, mientras que en el N° 5 (1959) el autor propone su propio sistema policordal complementario (Merino 1965: 58), lo que podría evocar la propuesta de Josef Matthias Hauer contemporánea al método de Schönberg.

Como indican las alusiones irónicas del *Cuarteto N° 3*, diversas fuentes apuntan a que el alejamiento de Becerra-Schmidt de la dodecafónica se vio influenciado por el viaje europeo que realizó entre 1954 y 1956, durante el cual visitó conservatorios de Austria, Italia y España. Gracias a la investigación de Daniel Moro Vallina, sabemos que Becerra-Schmidt ofreció una conferencia acerca de la técnica dodecafónica en el Conservatorio de Madrid, documentada en apuntes y comentarios de jóvenes compositores, como Gerardo Gombau y Agustín González Acilu⁸. No

⁷ Al respecto, véase Fugellie y Martínez (2023) e Iddon (2023).

⁸ Si bien el autor (Moro Vallina 2019: 44-45) fecha la conferencia al 30 de junio de 1956, esta no coincide con la cronología del viaje documentada en cartas de Becerra-Schmidt que se citan a continuación, por lo que se podría pensar que las fechas contenidas en las fuentes manuscritas de los

obstante, al tiempo que se encontraba en Europa ofreciendo charlas, conociendo métodos de enseñanza y componiendo obras dodecafónicas, como el *Cuarteto N° 3* y la *Primera Sinfonía* (1955), el compositor comenzaba a desarrollar una visión crítica ante el uso de esta técnica en la Europa de posguerra. Posiblemente esto se debió a la influencia de su visita a los Cursos de Verano de Música Contemporánea de Darmstadt, Alemania, en 1955, momento en que allí se discutían las posibilidades del serialismo integral. En una carta escrita desde Madrid a fines de noviembre de 1955 a Santa Cruz, Becerra-Schmidt observaba que, especialmente en los países de habla alemana, la composición dodecafónica y serial se adoptaría por razones extramusicales y no artísticas:

Mis experiencias europeas son muchas y muy variadas y en apariencia, contradictorias. De todo hay en los conservatorios y en la música europea, lo difícil es determinar el criterio con el cual se va a hacer una selección que es, por lo demás, imprescindible. De las experiencias dodecafónico-serial-electrónicas, he sacado principalmente nuevas técnicas, aunque me resisto a abandonizarme a las nuevas estéticas anejas a este movimiento, que presenta, por momentos, los caracteres de un verdadero partido político con más espíritu 'militante' que propiamente artístico. Sin duda que este movimiento tiene en Alemania un carácter marcadamente nacional [...] y es muy difícil desligarse del mismo sin consecuencias 'éticas'⁹.

Efectivamente, el interés por la dodecafónia y el serialismo florecieron en la Europa de posguerra. En 1949 se realizó en Milán el primer Congreso Internacional de Dodecafónia, que tuvo su segunda edición en 1951 en Darmstadt. Ambas instancias reunieron a compositores internacionales –incluyendo al ya mencionado Koellreutter– y contribuyeron a vincular la dodecafónia con una actitud de emancipación musical y cultural necesaria tras los años de estancamiento producidos por la guerra y el exilio de numerosos representantes de la vanguardia, incluyendo al propio Arnold Schönberg (Fugellie 2018: 342-361). En las opiniones vertidas por Becerra-Schmidt es posible inferir que su crítica no se centraba en la técnica en sí misma, sino en la actitud dogmática que supondría condicionar la música de vanguardia al uso exclusivo del serialismo, en una posible alusión al círculo de Darmstadt.

En esta línea, en una entrevista con Pablo Garrido tras regresar a Chile, Becerra-Schmidt se centra en sus experiencias en Roma, Florencia, Milán y Venecia, destacando positivamente los enfoques de enseñanza de algunos conservatorios, entre ellos el estudio riguroso del contrapunto y el interés en las estructuras modales del Renacimiento. En relación con la dodecafónia, se cuestionaba la pertinencia de adoptar estas estéticas, para las cuales las audiencias y los creadores aún no estaban preparados:

Es indudable que por el momento la técnica dodecafónica adolece de un defecto grave: el ser un sistema que legisla a priori, o sea sin jurisprudencia, sin una experiencia que haya creado la costumbre de dar por sentadas sus bases, al menos en un auditorio corriente. Por la falta de las etapas intermedias se encuentra el público en este caso como frente a un producto de una nueva cultura que produce un choque similar al que experimenta un occidental medio al oír la música antigua china. Muchos compositores novatos se fuerzan una posición dodecafónica que los lleva a una doble vida en la cual es cada vez más patente el divorcio entre la imaginación sonora y el resultado obtenido. Esto se produce principalmente por la excesiva rapidez con que se usa la nueva técnica antes de haberse penetrado de ella y sin poder, como

compositores españoles son imprecisas. Como el mismo Moro señala, la conferencia no fue reseñada por la prensa, por lo que no contamos con documentación impresa que corrobore la fecha. De esta manera, la cronología del viaje deja preguntas abiertas.

⁹ Becerra Schmidt, carta a Domingo Santa Cruz, Madrid, 29 de noviembre de 1955, FDSC-BNC. Becerra-Schmidt figura en las listas de alumnos de los cursos de 1955, conservadas en el Instituto Internacional de Música de Darmstadt (IMD), como corresponsal de prensa.

es lógico suponer, expresarse completamente y aún precariamente en ella (Becerra-Schmidt, en Garrido 1956: 133-134).

En este y otros testimonios se aprecia que un argumento central de su crítica al serialismo fue su carácter preceptivo, que dificultaría la expresión propia. Más allá de esto, Becerra-Schmidt observaba que la expectativa parecía ser que los países no europeos se adaptaran a las nuevas reglas, sin cuestionarlas. En esta línea, en 1957 afirmaba:

Es en alto grado curioso el hecho de que la disciplina actual de la música electrónica provenga del sector “serial” [...]. Cabe hacer notar que el sector aludido representa un caso poco frecuente en el campo de la historia del arte, se trata de un sistema de influencia “preceptiva” sobre la música y no (como ha sido tradicional) de acción “normativa”. Todas las reglas anteriores de la música fueron planteadas “a posteriori”, luego de un estudio de los recursos de una época determinada. Ahora, se ha procedido como en los países jóvenes respecto de su legislación, primero las reglas y luego, ajústese Ud. a ellas (Becerra-Schmidt 1957: 38).

Sin duda, esta crítica influyó en su interés por desarrollar una propuesta propia, plasmada en el extenso trabajo publicado en ocho partes en la *Revista Musical Chilena* y titulado “Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente” (1958/59)¹⁰. En el marco de este artículo me será imposible profundizar en las propuestas teóricas vertidas en dicho trabajo, el cual sin duda espera ser releído desde una perspectiva contemporánea (Martínez 2017). La crítica a la dodecafonía se desarrolla en la tercera parte, dedicada a los “Problemas semánticos, morfológicos y expresivos de la melódica y la horizontalidad musical” (Becerra-Schmidt 1958c). Becerra-Schmidt apunta a que el serialismo atentaría “contra las posibilidades auditivas y asociativas” por partir de la base de afirmaciones falaces: (1) la idea de que en una obra serial no hay sonidos más importantes que otros, obviando que el ser humano establece estas relaciones en la escucha; (2) la idea de que las relaciones “modales” de las series se escuchan, cuando en realidad esto es auditivamente inviable y (3) la pretensión de que este sistema habría contribuido a “una reforma sustancial de la música”, cuando para Becerra-Schmidt estaría demostrado que “la salvación de la operación serial está en el ritmo”, lo que quedaba claro en las mejores obras seriales de Webern, Boulez, Stockhausen, etc. (Becerra-Schmidt 1958c: 111). La crítica apunta aquí al procedimiento y los discursos asociados a este y no a las obras, ya que reconoce implícitamente el valor de obras seriales de Webern, Boulez y otros, si bien la cualidad de dichas obras se fundamentaría en recursos diferentes al uso de la serie.

En este y los restantes trabajos de la “Crisis de la enseñanza”, Becerra-Schmidt propone repensar los principios básicos de la música, estudiando el comportamiento de los parámetros musicales desde relaciones esenciales, tales como tensión y reposo, diferenciación entre giros afirmativos, interrogativos y neutros, entre otros. En la tercera parte, dedicada a la dimensión melódica, formula una última crítica a la dodecafonía, afirmando que esta técnica suprime una cualidad natural de la música: la necesidad de que la melodía retorne a una nota percibida naturalmente como punto de reposo:

Webern intuía esto, por eso es que tendía a retrogradar su serie al final de sus obras, así podía terminar en la misma nota que empezaba. Los dodecafonistas actuales han proscrito este procedimiento, por ser de raigambre tonal. Con ello han descartado una de las pocas oportunidades que quedaban a este sistema para compensar sus frases” (Becerra-Schmidt 1958c: 115-116).

Tras esta visión crítica se deja entrever una de sus principales preocupaciones: la necesidad de que la música opere como forma de comunicación y sea, como tal, capaz de interpelar a sus receptores. Esta intención se entrelaza con su actitud políticamente comprometida, la cual se

¹⁰ Becerra-Schmidt 1958a, 1958b, 1958c, 1958d, 1958e, 1959a, 1959b, 1959c.

vio fortalecida justamente durante el período de escritura de la “Crisis de la enseñanza.” En una entrevista realizada en 1978, Becerra-Schmidt destacaba la importancia de la figura de Roberto Falabella (1926-1958) en su pensamiento político, afirmando: “[Y]o debo decir honestamente que la conciencia política la aprendí de él” (Bocaz 1978: 107). Como recordaba el compositor, Falabella sufría de una parálisis total, lo que no le impidió tomar clases privadas de música y cultivar amistades con músicos. Becerra-Schmidt fue su profesor de composición, actividad que inició posiblemente tras su retorno desde Europa. Falabella era militante del Partido Comunista y su casa era “un centro buliente de actividad política y cultural” (Bocaz 1978: 107) a lo que se sumaba su búsqueda de una conciencia musical latinoamericana que lo hace precursor de los desarrollos de una música políticamente comprometida –tanto docta como de raíz folclórica– de la década siguiente (Falabella 1958a y 1958b; Herrera 2014). En la mencionada entrevista, Becerra-Schmidt conecta el encuentro con Falabella con otro acontecimiento relevante: la huelga de la Orquesta Sinfónica de Chile, que aconteció después del prematuro fallecimiento de Falabella y mientras Becerra-Schmidt comenzaba su segunda etapa de profesor en la Universidad de Chile. Durante esta etapa, tomó contacto con una joven generación de estudiantes, entre ellos representantes de la Nueva Canción Chilena, como integrantes de Inti-Illimani, Quilapayún y Aparcoa (Bocaz 1978: 108).

La huelga de la Orquesta Sinfónica partió por un desacuerdo entre sus dirigentes y el Instituto de Extensión Musical (IEM) de la Universidad de Chile, del cual dependía, entonces dirigido por el compositor Juan Orrego-Salas. Mientras que la directiva de la orquesta consideraba que los músicos debían recibir *royalties* en el marco de un nuevo proyecto para grabar discos de música nacional y de carácter comercial, el IEM afirmaba que la obligación de difundir la música chilena ya estaba estipulada en los contratos de los músicos. Entre el inicio del conflicto a fines de abril de 1959 y su término en diciembre de ese mismo año, las posiciones se fueron polarizando. Los músicos disidentes, que conformaban una mayoría de la orquesta, recibieron el apoyo de la Central Unitaria de Trabajadores (CUT), como también de profesores y estudiantes, algunos vinculados a las Juventudes Comunistas y al Partido Comunista. En el extremo antagónico, la dirección de la Facultad estaba representada por figuras de una visión política conservadora, como era el caso del decano y compositor Alfonso Letelier. Becerra-Schmidt se alineó con los representantes de la orquesta y formó parte de la comisión que propuso una resolución al conflicto, tras lo cual fue nombrado nuevo director del IEM (Cullell 2013)¹¹. Su experiencia como director estuvo marcada por disputas institucionales que lo enfrentaron a Santa Cruz en polémicas que superarían la extensión de este artículo. En diciembre de 1962 Santa Cruz asumió como decano en reemplazo de Letelier y le pidió a Becerra-Schmidt la renuncia al IEM. Desde entonces, Becerra-Schmidt se concentró en la docencia y la creación¹².

El distanciamiento del serialismo y en general de cualquier técnica o estética impuesta de forma preceptiva, la búsqueda de una sintaxis musical y la actitud políticamente comprometida pueden entenderse como elementos complementarios en la búsqueda que Becerra-Schmidt realizó como creador e irradió a sus estudiantes. Por una parte, su búsqueda se pensaba desde las particularidades de la creación latinoamericana, rechazando una subordinación ante Europa o Estados Unidos. Por otra, el énfasis en una sintaxis capaz de interpelar a los auditores se vinculaba con la concepción de una música que, sin negar su libertad estética, fuera capaz de comunicar y, por ende, pudiera representar una dimensión social¹³. Así, en una carta citada por

¹¹ Véase también el manuscrito “Proyecto de acta de la sesión nr. 117 (ordinaria) celebrada por la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, el 22 de diciembre de 1959, a las 11 horas”, FDSC-BNC.

¹² Sucesos documentados en materiales archivísticos del FDSC-BNC.

¹³ Wolfgang Martin Stroh, colega y amigo de Becerra-Schmidt en la Universidad de Oldenburg, destaca que la dimensión social de la música era una de las principales preocupaciones del compositor. En Alemania continuaría ahondando en esta temática desde la perspectiva de la retórica musical (Stroh, entrevista, 2022).

Melikof Karaian y Jorge Vergara en 1972, Becerra-Schmidt se declaraba deudor de los escritos de Karl Marx, Friedrich Engels y Georg Lukács, entre otros autores marxistas:

No creo en la perfección que espera la posteridad, creo en la incidencia del arte en la sociedad cuando el autor está vivo y puede dialogar con ella. Creo finalmente que una dicotomía entre autor y sociedad, so pretexto de que por ejemplo la música es abstracta y superestructural, es sólo un espejismo que, en el caso de presentarse, revelaría sólo el grado de idiosísmo del autor. De lo anterior se puede deducir, entre otras cosas, que no creo en los especialistas. Creo en el humanismo presidiendo toda la actividad humana (Karaian y Vergara 1972: 50).

Esta postura sin duda influenció el funcionamiento del Taller 44 que abordaré en el siguiente apartado.

II. La enseñanza de la composición en el Taller 44

Diversos miembros del Taller 44 documentaron sus vivencias, entre otros, en un volumen de la *Revista Musical Chilena* dedicado a Becerra-Schmidt tras recibir el Premio Nacional de Arte, mención Música en 1971¹⁴. A las fuentes escritas se suman entrevistas realizadas con tres alumnos, Luis Merino y los compositores Enrique Rivera y Hernán Ramírez, entre 2021 y 2023. De acuerdo con diversas fuentes, formaron parte del taller los compositores Luis Advis, Gabriel Brnčić, Fernando García, Melikof Karaian, Juan Lemann, Miguel Letelier, Sergio Ortega, Hernán Ramírez, Enrique Rivera, Iris Sangüesa, Edmundo Vásquez, David Serendero y Cirilo Vila, además de los musicólogos Luis Merino y Raquel Bustos (Merino 1988; García y Torres 1999). García y Torres (1999: 321) agregan a Carlos Bottó y Roberto Falabella, quienes fueron alumnos de Becerra-Schmidt, como ya mencioné, antes de la conformación del Taller. Por su parte, Ramírez tuvo una relación de alumno libre –la cual continuó epistolariamente estando Becerra-Schmidt en Alemania– ya que sus estudios y profesión de médico dificultaron su dedicación a los estudios formales de composición (Ramírez 2010; Ramírez, entrevista, 2023). Dado que el taller es un espacio efímero y cambiante, podemos partir de la base de que no todos los miembros aquí mencionados –y otros posiblemente omitidos– participaron con la misma intensidad, por lo que la influencia de los planteamientos de Becerra-Schmidt en ellos debe ser revisada caso a caso.

En cuanto al sistema de trabajo, sus estudiantes recuerdan que las clases se realizaban en un espacio transversal y colaborativo, si bien los contenidos eran rigurosos y buscaban poner fin al empirismo (Karaian y Vergara 1972: 55). Merino recuerda que los estudiantes realizaban numerosos ejercicios de bajo cifrado y contrapunto (Merino, entrevista, 2022), metodología observada en los conservatorios italianos (Garrido 1956). Como complemento a la teoría musical, en clases se leía y discutía acerca de concepciones teóricas diversas y sus aplicaciones a la música. Así, Merino recuerda que se conversaba de los reflejos condicionados¹⁵ aplicados a nociones sobre la estructura y el clímax musical. Las observaciones teóricas se ejemplificaban en músicas tan diversas como el canto sefaradí y la nueva escuela polaca (Merino, entrevista, 2022).

Posiblemente el mayor énfasis teórico haya estado en las aplicaciones de la lógica a la composición, ya que Becerra-Schmidt fue miembro de la Sociedad Chilena de Lógica, Metodología y Filosofía de las Ciencias (Advis 1960: 64). La musicóloga María Ester Grebe

¹⁴ Volumen de la *Revista Musical Chilena* 119-120 (1972) con escritos de Santa Cruz, Becerra-Schmidt, María Ester Grebe, Tomás Lefever, Ramírez, Karaian y Vergara. Por su parte, la revista *Resonancias* 27 (2010) le dedicó un volumen el año de su fallecimiento, incluyendo testimonios de Ramírez, José Miguel Candela, Cristian Morales-Ossio y Pablo Aranda.

¹⁵ Posiblemente a partir de las publicaciones de Ivan Pavlov, que se encontraban disponibles en español en Chile, si bien Becerra-Schmidt, de acuerdo con diversas fuentes, leía diversos idiomas, incluido el ruso.

menciona un trabajo inconcluso del compositor, en conjunto con Merino, que llevaba el tratado de *Lógica Matemática* de José Ferrater Mora y Hugues Leblanc a ejemplos musicales (Grebe 1972: 35). Si bien dichos autores aplican sus nociones al lenguaje escrito, definen el lenguaje en sentido amplio “como una entidad compuesta de una serie de sonidos, letras, gestos, señales, etc., capaces de comunicar un mensaje” (Ferrater y Leblanc 1994: 9)¹⁶, noción que sin duda puede ser aplicada al lenguaje musical.

En esta misma línea, Luis Advis publicó en 1960 su trabajo “Aplicación de los símbolos lógicos al análisis musical”, en el que aplica términos de la lógica tales como antecedente, consecuente, intersección y otros, para observar cómo se comportan los elementos de una estructura musical entre sí. En el artículo, Advis consigna que este sería el primer trabajo de los que se preparaban en el centro de estudios analíticos de Becerra-Schmidt, en el cual colaborarían Grebe, García, Vila y otros. Por su parte, Gonzalo Martínez ha demostrado que el énfasis en la lógica puede entenderse como un desarrollo a partir de nociones teóricas aprendidas de Santa Cruz (Martínez 2017).

En su propio artículo para el volumen que le dedicara la *Revista Musical Chilena*, Becerra-Schmidt redacta una especie de manifiesto-ensayo, en el cual afirma: “El descubrimiento de la razón y de las ciencias del lenguaje, tuvieron una importancia definitiva en la formación de mis actuales puntos de vista frente a las artes, entendidas como lenguajes” (Becerra-Schmidt 1972: 9). Desde aquí, se abocó a comprender “la naturaleza lógica de la sintaxis musical, al estudio de la gramática musical” (Becerra-Schmidt 1972: 9), partiendo por las relaciones entre signos y su posible significado. El contenido de la música y su poder comunicador dependerían del conocimiento que el compositor tuviera de la sintaxis musical, para ser capaz de poner determinados signos y sus códigos asociados en diálogo y generar con ellos estímulos de aceptación, indiferencia o rechazo en los receptores (Becerra-Schmidt 1972: 10-11).

Si bien en estas ideas se declara influido por el marxismo, afirma que una actitud revolucionaria en la música no debiera guiarse “por el panfleto o por las expresiones politizantes basadas en los lenguajes de mayor precisión semántica”. Pensando en que la música debe revolucionarse a sí misma, Becerra-Schmidt se encontraba explorando “la creación de formas de participación activa del público” y una “redefinición del público como factor creativo” (Becerra-Schmidt 1972: 13), para esto incursionaba en la notación gráfica y en obras interactivas, ejemplificadas con la Tercera Sonata para violín y piano en el mismo artículo.

En su intento de búsqueda de una sistematización teórica para la creación musical, la enseñanza de Becerra-Schmidt no estuvo exenta de críticas. Santa Cruz se referiría a Becerra-Schmidt como “rodeado de alumnos y llevando adelante una cátedra eminentemente dinámica, revolucionaria, discutida y tachada de super intelectualista” (Santa Cruz 1972: 6). Si bien Santa Cruz escribió estas líneas después de su conflicto personal e institucional con su antiguo alumno, podemos partir de la base de que el enfoque teórico de Becerra-Schmidt chocaba con una idea romántica de la música como espacio de expresividad tradicional.

Es importante observar que su sistematización de la sintaxis musical podía aplicarse a cualquier estilo musical, y diversos testimonios coinciden en que Becerra-Schmidt no imponía estilos. Al contrario, en el taller instaba a componer en diferentes estilos simultáneamente, cosa que él mismo realizó desde los años sesenta, por lo que fue este un espacio idóneo para que se desarrollaran las primeras cantatas populares de Advis y Ortega¹⁷. En palabras de Merino:

¹⁶ Es importante destacar que la primera edición es de 1955 y la segunda de 1962, ambas contemporáneas al período abordado. También debemos señalar que el renombrado filósofo José Ferrater Mora (1912-1991) residió en Chile entre 1941 y 1974, por lo que sería interesante ahondar en un posible contacto personal entre el exiliado republicano y Becerra-Schmidt. Acerca de Ferrater Mora véase Norambuena Carrasco (2016).

¹⁷ Por ejemplo, *Santa María de Iquique. Cantata Popular* (1969/70) y *Canto para una semilla* (1972) de Luis Advis y *La Fragua* (1973) de Sergio Ortega.

Como profesor de composición desarrolla un enfoque basado en un respeto irrestricto por la libertad personal del alumno. El maestro se constituye en un guía que orienta al alumno en el arduo proceso de definir por sí mismo sus ideas y formular los problemas que desea abordar en la composición, pero manteniendo siempre una perspectiva adecuada del desarrollo integral del alumno como ser humano (Merino 1988: 87).

¿Tendría el serialismo cabida en este espacio de libertad? Merino recuerda que quien por primera vez realizó exposiciones acerca del serialismo integral y algunas obras emblemáticas, como *Estructuras* (1952/1961) de Pierre Boulez, fue el compositor José Vicente Asuar. Sin embargo, en el Taller 44 se abordaban los principios de la dodecafonía, donde Becerra-Schmidt enfatizaba que lo importante era enfocarse en el conjunto intervalíco propuesto por las series y no en los tonos en sí mismos (Merino, entrevista, 2022). Más que negar o forzar el uso de esta u otra técnica, el compositor instaba a sus alumnos a operar con libertad, pero de forma coherente. Así, esperaba que fueran capaces de justificar sus decisiones y de explicar de qué manera la ubicación de determinados elementos contribuía al discurso sonoro, criticando una creación meramente intuitiva. Rivera recuerda:

Yo le llevaba lo que iba haciendo. Él miraba: “está bien, y qué es esto?”, me preguntaba. “Tal cosa”. “¿Y por qué esto?”. Él llevaba mucho sus clases al descubrimiento de cosas inconsecuentes en el lenguaje musical. Por qué uno ponía lo que puso ahí, en función de qué. Claro, y ahí entrábamos a la discusión más formal de la música. A que los elementos que participan en la creación puedan justificarse por cómo están ubicados en el discurso sonoro. No porque me gustó o no. Él decía “esto es pura fantasía” cuando no le gustaba una cosa. Esto es rapsódico, esa era su palabra, esto es rapsódico” (Rivera, entrevista, 2021).

III. *La ausencia* de Enrique Rivera y *América insurrecta* de Fernando García

De las consideraciones previamente vertidas se desprende que el “sello” del Taller 44 de Becerra-Schmidt no fue estético ni mucho menos dogmático, sino que se centró en la problemática de la sintaxis musical, la que se logaría por medio de la elección consciente de elementos que asegurarían que la música constituyera un lenguaje o forma de comunicación. Su interés fue desarrollar una propuesta metódica fundamentada en elementos de la lógica y las ciencias del lenguaje, proponiendo una visión sistemática e intelectual que, no obstante, distaba de una mirada de la música contemporánea como ejercicio abstracto o elitista y se proponía conectar con las audiencias. También observamos que Becerra-Schmidt entendía que este enfoque podría ser aplicado a diversos estilos y, si bien como compositor paulatinamente se distanció de la dodecafonía,¹⁸ esta técnica siguió estando presente en su cátedra, como una posibilidad más de la creación contemporánea.

En este apartado, me interesa preguntarme cómo este sello podría manifestarse en creaciones de los estudiantes de Becerra-Schmidt y específicamente en obras que han sido denominadas como seriales o dodecafónicas, lo que implicaría a su vez observar a partir de qué estrategias sus estudiantes fueron capaces de conciliar el serialismo con el énfasis en elementos sintácticos, logrando (o no) evitar los potenciales riesgos observados por su maestro, entre ellos, adoptar un procedimiento que limitaría la imaginación sonora y que conduciría a un resultado sonoro poco accesible para las audiencias.

El grupo de estudiantes de Becerra-Schmidt fue amplio y diverso, por lo que la elección de compositores y obras a analizar podría haber obedecido a muchos posibles criterios. Mi decisión fueron dos obras escritas y estrenadas en 1962 durante la octava versión de los Festivales de Música Chilena: *La ausencia* de Enrique Rivera y *América insurrecta* de Fernando García. Por una

¹⁸ Su propio desarrollo creativo es abordado en el artículo de Gonzalo Martínez en este mismo volumen.

parte, el año de creación de ambas obras me parece relevante, ya que coindice con los primeros años de existencia del Taller 44, inmediatamente posteriores a la publicación de los artículos de la “Crisis de la enseñanza” (1958/59) en los que Becerra-Schmidt sistematizó sus propuestas en torno a la sintaxis musical, por lo que dichas reflexiones estaban plenamente vigentes cuando las obras se crearon. Por otra parte, podemos afirmar que ambas obras lograron, en el contexto de su estreno, interpelar y suscitar estímulos en sus auditores (tanto favorables como negativos); alcanzaron así una de las finalidades de Becerra-Schmidt. Dicha afirmación se sustenta no solamente en las críticas y testimonios que mencionaré, sino también en el sistema de funcionamiento de los festivales. En esos años, los Festivales de Música Chilena convocaban a numerosos auditores y contaban con tres jurados: uno de compositores, directores y profesores del Conservatorio, otro de intérpretes, críticos musicales, profesores de educación musical y alumnos de composición y otro conformado por el público general¹⁹. En su reseña de los Festivales de 1962, Carlos Riesco destaca que las obras fueron ejecutadas con muy buen nivel y celebraba la participación de un importante número de compositores, muchos de ellos pertenecientes a las nuevas generaciones, además de un público numeroso y entusiasta, que “supo premiar con aplausos y ovaciones las obras que apreció y ser estridente para rechazar otras” (Riesco 1963: 10).

Ambas obras fueron premiadas por los jurados en los Festivales: *La ausencia*, para tenor y conjunto instrumental de Rivera recibió el primer premio en la categoría de música de cámara, junto a una *Partita para cello* de Becerra-Schmidt, mientras que *América insurrecta* para recitador, coro y orquesta de García recibió una mención honrosa en la categoría sinfónica. Las dos obras volvieron a programarse en la temporada de 1963. *La ausencia* fue programada nuevamente en 1968 para el concierto inaugural de los Festivales, evento en el que se reunieron obras de compositores chilenos de diferentes generaciones (Rivera, entrevista, 2023). El aprecio de Santa Cruz hacia esta obra está documentado en una carta a Alberto Ginastera, en la cual la sugiere para un concierto de vanguardias chilenas planificado en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Di Tella²⁰.

La recepción de *América insurrecta*, dedicada a los cuarenta años de existencia del Partido Comunista Chileno (1922-1962) y con versos del *Canto general* (1950) de Pablo Neruda, fue más polémica. García se ha referido en diversas oportunidades a las reacciones suscitadas por su obra:

[F]ue la primera obra sinfónica de contenido político y social, que sepamos, estrenada en el país; además, con dicha obra, este tipo de música irrumpía, también por vez primera, en la sala de conciertos. El estreno de *América insurrecta* había tenido una trascendencia que el autor no imaginaba. Su interpretación produjo ruidosas protestas de un sector del público asistente al teatro, pero, como obtuviera la más alta votación en la sección de música sinfónica del festival, *América insurrecta* fue programada en la Temporada Oficial de la Orquesta Sinfónica del año siguiente. Esto trajo consigo enconados ataques a la U. de Chile, al IEM y su director, León Schidlowsky, de parte de la prensa reaccionaria [...]” (García [1967], en Jiménez 2010: 86).

Con su característico buen humor, García también ha solidado mencionar que la polémica lo transformó en un compositor conocido, restándole protagonismo al evidente contenido político de su creación:

Se consideró que la obra era poco menos que un llamado a la revolución. Al pobre Daniel Quiroga, que estaba en la puerta del teatro, lo agredieron y se armó un enredo espantoso; gritaban: “¡Que se vaya a Cuba!”. Era una cuestión totalmente desmesurada. Yo me sentí orgulloso, me hice famoso, y no podía entenderlo, porque el texto llama a la revolución a

¹⁹ Un detalle del funcionamiento de los festivales se encuentra en Merino 1980.

²⁰ Santa Cruz, carta a Alberto Ginastera, Isla Negra, 05 de septiembre de 1964, FDSC-BNC.

propósito de la Independencia de Chile. Nada que ver con la revolución social de la que se hablaba en ese tiempo (García, en Carrasco 2017: 137).

Por último, ambas obras han sido descritas en la bibliografía como dodecafónicas (Riesco 1963, Herrera 2017), si bien no existían análisis que profundizaran en sus enfoques seriales. La idea de abordar el elemento serial en diálogo con la sintaxis musical resulta también atractiva en ambas obras por su uso de poesía y voz cantada y declamada, lo que abrirá nuevas preguntas en relación con su poder comunicador. Para analizar las obras, he definido categorías que se vinculan a los aspectos ya mencionados. Muchas veces, los análisis de música serial se concentran en comprender de qué forma fueron utilizadas las series. Para mi análisis, propongo (1) partir por los aspectos sintácticos de las obras, reflejadas en el tratamiento del texto, la forma y ubicación de los elementos en el discurso sonoro, entendiendo que, para Becerra-Schmidt, “La forma es un plan proyectivo (para proyectar sobre el auditor), el procedimiento constituye el detalle de su consumación. La forma es un fin teleológico, o bien, una idea (un ideal)” (Becerra-Schmidt 1959a: 54). (2) Una vez realizada esta apreciación, abordaré sus aproximaciones seriales, intentando entenderlas en función de la estructura general ya apreciada. (3) Finalmente, me interesa abordar el uso expresivo de la voz humana y los instrumentos en estas obras, identificando rasgos performativos y de interpretación, relevantes para lograr el objetivo de la comunicación. Mediante estas tres categorías será posible apreciar de qué manera los enfoques seriales de las obras se enmarcan en una estructura sintáctica que busca comunicar un mensaje, de acuerdo con el sello del Taller 44 expuesto al inicio de este apartado.

Enrique Rivera, *La ausencia* (1962)

Enrique Rivera era un joven estudiante cuando concursó con esta obra a los Festivales de Música Chilena, sin pensar que resultaría ganador a sus veintiún años. Esta fue la primera de varias distinciones recibidas durante sus estudios, que incluyeron la Beca Guggenheim (1963) para Estados Unidos, estadía que finalmente no pudo realizar ya que la visa le fue denegada por su militancia comunista; la elección como becario del CLAEM y una mención honrosa en los Festivales de Música Chilena en 1964; y el Premio Casa de las Américas en 1966. Posteriormente, Rivera colaboró activamente en el gobierno de Salvador Allende y, después del golpe militar de 1973, su carrera musical se vio truncada por la situación política represiva, lo que lo llevó finalmente a reinventarse en una nueva profesión (Fugellie 2022). Su alejamiento del medio musical ha desembocado en un desconocimiento de su exitosa, aunque breve trayectoria. Las siguientes consideraciones ofrecen una aproximación inicial a su labor creadora.

La ausencia está basada en doce poemas del *Cancionero y Romancero de Ausencias* del poeta español Miguel Hernández (1910-1942), escrito en cautiverio entre 1938 y 1939. Los ciento diez poemas fueron publicados póstumamente en 1958 por la Editorial Losada de Buenos Aires (Guisasola 2015). Rivera recuerda haberse fascinado por estos poemas apenas los conoció hacia el inicio de sus estudios en el Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile, donde fue alumno de Juan Orrego-Salas. Entonces, Rivera ya se había interesado por la música de la segunda escuela de Viena y el *Pierrot lunaire* (1913) de Schönberg constituyó una influencia directa para su ciclo de doce canciones (Fugellie 2022). La concepción de la obra nació años más tarde, en 1962, cuando ingresó a la Universidad de Chile como alumno de Becerra-Schmidt. Su idea fue componer un continuo dramático con los doce poemas, distanciándose del ciclo de canciones tradicional.

Para este análisis, se utilizaron manuscritos consultados en el Archivo Musical de la Universidad de Chile y en el archivo personal del compositor, correspondientes a la versión de 1962 y modificaciones posteriores, en las que destaca el reemplazo del oboe d'amore por un

corno inglés, instrumento de mayor accesibilidad²¹. El instrumentario está pensado para diez ejecutantes y consta de flauta piccolo y flauta en sol; oboe y corno inglés; clarinete y clarinete bajo; fagot; trompeta; marimba, vibráfono y platillo suspendido; piano; violín; viola y cello; además de tenor solista. Los instrumentos son combinados de diversas maneras, y logran una gran diversidad tímbrica. No existe ninguna canción en la cual los ejecutantes participen en *tutti*. Las partituras se complementan con una grabación y entrevistas realizadas con el compositor.

1. Texto, forma y sintaxis musical

Si bien Hernández en su poemario alude a la muerte de su primer hijo, quien falleció siendo un lactante, los doce poemas elegidos por Rivera evocan la ausencia de un ser querido de forma más general, sin circunscribirse al amor paternal (ver Anexo 1). Rivera privilegia los poemas más breves de la colección, demostrando una predilección por textos con relaciones simétricas o de permutación, como por ejemplo el último poema:

La cantidad de mundos / que con los ojos abres, / que cierras con los brazos.
La cantidad de mundos / que con los ojos cierras, / que con los brazos abres.

La elección de Rivera conforma una dramaturgia propia. Los primeros siete poemas aluden a la ausencia desde una perspectiva terrenal, ahondando en figuras que se conectan con lo corporal, el campo, la tierra y el mar, entre otras. El poema nº 7 parece dar fin a estas evocaciones desde una perspectiva ya totalmente desesperanzada:

Escribí en el arenal / los tres nombres de la vida: / Vida, muerte, amor.
Una ráfaga de mar, / tantas claras veces ida, / vino y los borró.

A esto le sigue un texto en el cual el hablante lírico pareciera dar rienda suelta a su desesperanza, logrando un clímax expresivo (nº 8):

Cogedme, cogedme. / Dejadme, dejadme. / Fieras, hombres, sombras.
Soles, flores, mares. / Cogedme. / Dejadme.

El siguiente poema (nº 9) canta a la ausencia en un tono introspectivo, marcado por la presencia cruda de la muerte en versos tales como: “Ausencia en todo toco: / Tu cuerpo se despuebla”, manteniendo la sensación de clímax desde la enunciación de la ausencia. Cabe destacar que ambos textos figuran juntos también en el poemario de Hernández. El poema nº 10 es el más corto del ciclo: “Troncos de soledad, / barrancos de tristeza / donde rompo a llorar.” Con su brevedad, genera un contraste con los dos anteriores, pudiendo ser designado como un anticlímax. Los dos poemas finales parecieran transportar la ausencia a una esfera extraterrenal y ya alejada del sufrimiento humano, aludiendo a elementos cósmicos: el sol, la luna y una cantidad de mundos posibles²².

El ciclo está pensado como un continuo. No obstante, cada canción se caracteriza por una combinación tímbrica diferenciada, a lo que se suman cambios de tempo, dinámica y articulación que le brindan a cada sección características propias (ver Anexo 2). En general, se puede observar que la dramaturgia musical se condice con la intención de los poemas. Tras un

²¹ Las partituras corresponden a diferentes estadios de la obra y no todas se encuentran completas. La grabación corresponde a Hernán Würth (tenor), Agustín Cullell (director) y el ensamble del IEM, publicada en: CD Enrique Rivera, *Experiencias musicales*, edición independiente, s/f.

²² Si bien algunas de estas apreciaciones son evidentes en los textos, fueron también comentadas con Rivera en entrevista, 2023.

comienzo tranquilo (nº 1), las siguientes canciones presentan ritmos ágiles y una declamación que prepara el clímax expresivo ya enunciado en la canción nº 8, que coincide con el momento de mayor densidad en la textura musical de la obra y una dinámica que se mueve entre *ff* y *fff*. La canción nº 9, que canta a la muerte con crudas imágenes de desolación, trae consigo la sonoridad de la trompeta, recordando evocaciones del inframundo en la historia de la música presentes al menos desde *L'Orfeo* (1607) de Claudio Monteverdi. Por su parte, el breve poema nº 10 es declamado *a cappella* y en *pp*, coincidiendo con el momento de anticlímax ya mencionado. Las dos últimas pueden entenderse como un retorno paulatino al reposo, tanto por el uso de dinámicas moderadas como por una inferior densidad instrumental. La canción nº 11 se acompaña de piano y platillo, logrando una especial sonoridad que eventualmente podría conectarse con la impresión extraterrenal que proponen los versos elegidos, anteriormente comentada. La canción nº 12 retoma diversos rasgos de la canción nº 1: el tempo en compases de 3/4, 2/4 y similares; el uso de la flauta en sol, corno inglés y clarinete y el carácter tranquilo. Como veremos, estas similitudes pueden interpretarse como un retorno al reposo que también se logra a través del uso de determinadas series dodecafónicas (ver Tabla 1).

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Tranquilo	Agil y percusivo	Declamación expresiva en línea con texto poético, preparación del clímax					Clímax expresivo y clímax de enunciación		Anti-clímax	Retorno al reposo	

Tabla 1: Resumen de la dramaturgia de la obra. Elaboración propia.

2. Procedimientos seriales

La obra es estrictamente dodecafónica; tanto el material armónico como melódico se sistematizan a partir de series. Al contrario de otras obras del período, por ejemplo, las obras de Becerra-Schmidt de mediados de los años cincuenta que se basan en una o dos versiones de una serie, Rivera utiliza numerosas variantes, lo cual habilita diversas combinaciones y posibilita que a nivel melódico la obra alterne constantemente sus motivos, en línea con los frecuentes cambios de tempo, instrumentación y carácter, pese a que las series tienden a ser utilizadas en sentido lineal (ver Anexo 2). En un manuscrito del archivo personal del compositor se reflejan las dos series de mayor protagonismo: la serie original (O) y su retrogradación invertida partiendo en la misma nota con que comienza la serie original, sib (RIsib). También es frecuente el uso de la serie retrogradada transpuesta en si bemol (Rsib), si bien igualmente se hace uso de la serie en su retrogradación original (R) –la cual, por ende, termina en si bemol– y de la inversión de la serie original (I), la cual naturalmente comienza en si bemol. Solamente en la primera y la última canción se utiliza la serie invertida a partir de sol sostenido (Isol#), la cual corresponde a la retrogradación de la serie denominada como RIsib.

Por último, en las canciones nº 5, 8 y 11 –y posiblemente en la nº 7, donde sus cualidades verticales dificultan deducir con certeza la serie utilizada– aparece una nueva serie que comparte rasgos con las otras: las alturas 1, 2 y 6 son las mismas y algunos intervalos parecieran ser inversiones de O o de I, por lo cual podría tratarse de una permutación a partir de un procedimiento que nos es desconocido. He denominado a esta serie Iv por su carácter de “variante” y su cercanía con I. Esta serie tiende a ser utilizada con mayor libertad en la sucesión de tonos. A su vez, las canciones nº 6 (cc. 158-168) y 12 (cc. 330-337) contienen secciones en las que O se utiliza dividida en grupos de tonos, estrategia que podría ser vinculada a la ya mencionada propuesta policordal complementaria de Becerra-Schmidt (Merino 1965) (ver Figura 1).

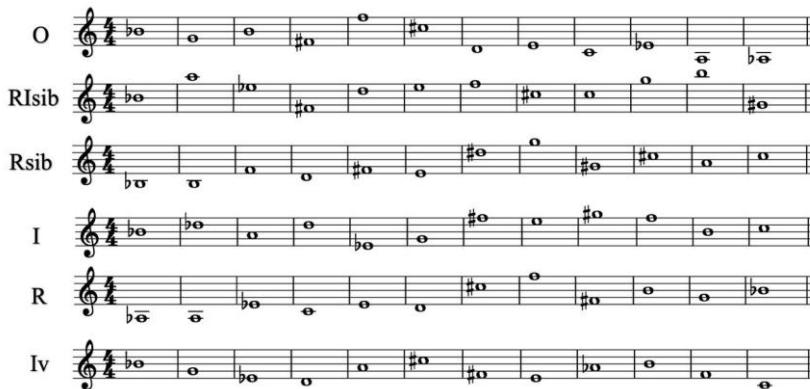


Figura 1: *La ausencia*, series. Elaboración propia a partir del estudio de la partitura en sus diversas versiones.

Por lo general, las series se utilizan horizontalmente, por lo cual son reconocibles en la partitura. Ya que todas las series comienzan o terminan en el tono de si bemol, este tono cumple la función de delimitar el inicio de nuevas series y frases musicales, contribuyendo a una estructura sintáctica clara, que es visible en la partitura, si bien podríamos preguntarnos si podemos reconocerla por medio de la escucha. De esta forma, el tono si bemol funciona como eje o, podríamos decir, como forma de puntuación. Es importante acotar que Botto señala un uso similar de la misma nota si bemol en la Segunda Sinfonía de Becerra-Schmidt (Botto 1959). Además, es frecuente que Rivera privilegie la serie retrogradada (RIsib o R) en las secciones finales de las canciones, propiciando un retorno al tono original que, como ya mencioné, también era destacado por Becerra-Schmidt como forma de que la obra dodecafónica retorne al reposo, de acuerdo con Webern. Así, como puede observarse en la tabla resumen en el Anexo 2, la última serie en ser utilizada en las canciones suele corresponder a R, Rsib o RIsib (ver Figura 2).

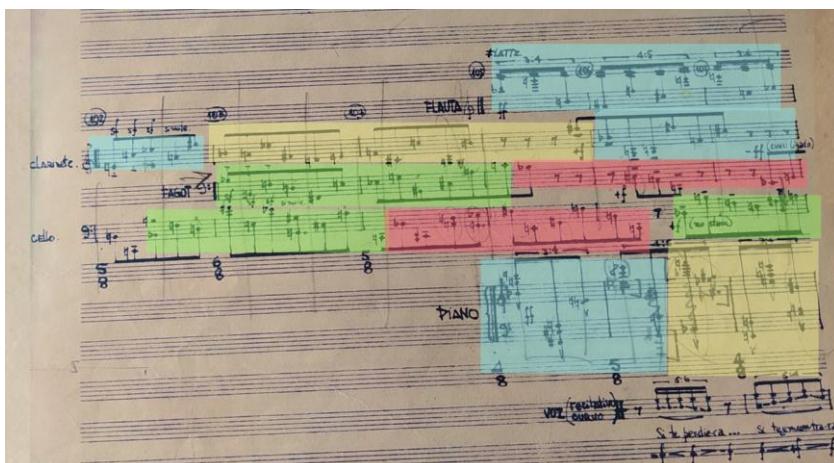


Figura 2: *La ausencia*, cc. 102-107: series simultáneas (O = azul; Rsib = verde; I = rojo; RIsib = amarillo). Manuscrito, AER. Destacado propio.

En el caso de la canción nº 12, la obra utiliza las mismas series que la canción nº 1 y culmina con la serie original retrograda (R), interpretada por el violonchelo solo, retrogradando la melodía inicial de la obra interpretada por la flauta en sol. Con esto, la primera y la última canción comparten su carácter, timbre, tempo y también su sistematización serial y melodías. En 1963, Rivera designaba los poemas de Hernández como “pequeños mundos dialécticos” de estructura simétrica, los cuales “implican tratamientos bastante rigurosos del discurso musical, como son las formas retrogradables en torno a un eje vertical, o invertibles en torno a uno horizontal” (Rivera, en Riesco 1963: 21). Esto podría aludir a la forma de trabajar a partir de las versiones elegidas de la serie original y las simetrías existentes entre las canciones nº 1 y 12 (ver Figuras 3 y 4).



Figura 3: La ausencia, cc. 1-6: Inicio con series O y RIsub. Manuscrito, AER. Anotaciones propias.

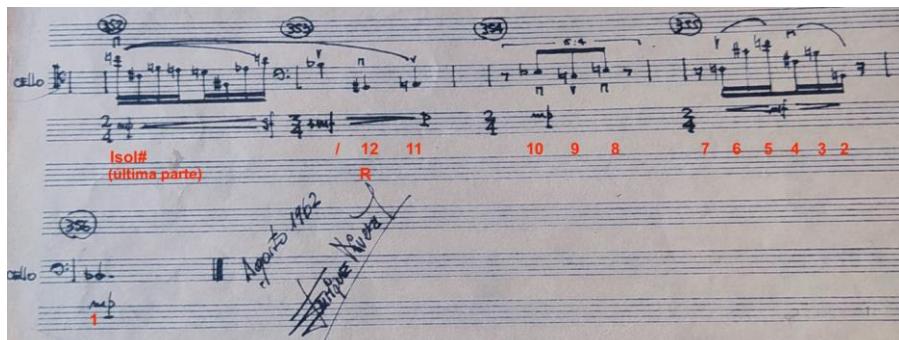


Figura 4: *La ausencia*, cc. 352-356: Final con series Isol# y R (series del ejemplo anterior retrogradadas). Manuscrito, AER. Anotaciones propias.

3. Particularidades performativas

La dramaturgia de la obra se fundamenta en frecuentes cambios en la instrumentación, un tratamiento diferenciado del tempo y la dinámica, a lo que se suma un uso diferenciado de los recursos expresivos de la voz y los instrumentos. Mientras que los instrumentos alternan *legato* y *pizzicato* con efectos tales como *flatterzunge*, trémolos, armónicos, etc., la parte vocal utiliza tres recursos diferenciados: el canto (canciones nº 2, 5 y 9), el “recitativo recto”, entendido como una línea de declamación invariable²³, y el “recitativo curvo”, con una línea de declamación que asciende y desciende por grados cromáticos²⁴. Sin ser idéntica a la propuesta del *Sprechgesang* del *Pierrot lunaire*, la influencia de la escuela de Viena es aquí evidente. El uso diferenciado de la emisión vocal parecería orientarse hacia las necesidades expresivas de cada poema. Así, por

²³ Manuscrito, AER, p. 8: "Los recitativos rectos o no inflexivos están construidos sobre una línea de declamación invariable, fijada por el propio intérprete".

²⁴ Partitura, AER, p. 1: “Los recitativos curvos o inflexivos están construidos sobre una línea normal de declamación (centro de la Pauta) fijada en su altura por el propio intérprete de acuerdo a su registro y a la matización base. Se asciende o descende por grados cromáticos”.

ejemplo, el poema nº 9 que evoca la ausencia en un clímax de tristeza y desolación, corresponde a un texto cantado, mientras que su extrovertido antecesor, el poema nº 8, corresponde a un recitativo curvo que indica “gritando”. También aquí se ve una semejanza entre las canciones nº 1 y nº 12, ya que ambas corresponden al recitativo curvo.

En línea con este tratamiento diferenciado de las emisiones vocales, en su testimonio de 1963 el compositor afirmaba que el tratamiento vocal se realizó independientemente de la textura instrumental, buscando una “complementación sintáctica”. Es decir: “Cada una de las partes debe tener una lógica propia, una estructura formal independiente, que le permita desarrollarse en el espacio sin entablar relaciones de subordinación sintáctica con la otra. [...] Las dependencias [...] están determinadas por el discurso dramático, que va a fijar los elementos y establecer las normas a usar [...]” (Rivera, en Riesco 1963: 21).

En una entrevista realizada en 2021, Rivera comentaba las circunstancias que lo llevaron a alejarse de la composición, que fueron de índole circunstancial (política-histórica y laboral) pero también obedecieron a cuestionamientos en torno a las posibilidades reales de que la música de vanguardia tuviera el poder de interpelar. En sus recuerdos, destacaba *La ausencia* como una obra que logró una comunicación real con las audiencias:

En cambio la música de vanguardia se me fue empobreciendo en el sentido de que no lograba yo hacer lo que yo quería; una música que fuera a la vez vanguardista, pero que fuera muy potente en cuanto a alcance. De alguna manera con *La ausencia* se dio eso, porque el público, la forma como la acogió el público, la ovación y todo, fue muy impresionante para mí. No era un pli pli pla plu plic, sino que simplemente una música que tenía un contenido, ahí están los poemas de Miguel Hernández, que son muy terribles (Rivera, entrevista, 2021).

Efectivamente, estas consideraciones demuestran que, en esta obra, los elementos musicales y líricos se ponen al servicio de comunicar un mensaje que es tanto verbal como expresivo y apunta a un tema transversal, la pérdida de un ser querido. La dodecafonía opera aquí como una herramienta más, que es utilizada en función de la intención semántica. Naturalmente, hasta qué punto las audiencias se sentirán interpeladas por la obra, es algo que dependerá de las subjetividades de los receptores. Sin embargo, me interesa relevar que la intención sintáctica de la obra es clara y refleja una postura en la que la técnica serial dialoga con los otros elementos constitutivos de la obra para comunicar un mensaje,

Fernando García, *América insurrecta* (1962)

Como ya mencioné, esta obra está dedicada al cuadragésimo aniversario del Partido Comunista chileno. Al momento de escribirla, García era miembro del Taller 44 y posteriormente su biografía también se vería marcada por la dictadura, que lo llevó a exiliarse primero en Perú y después en Cuba. No obstante, desde su retorno a Chile en 1990, García ha sido una figura muy presente en el medio musical chileno hasta hoy. *América insurrecta* es una obra conocida de García, si bien podríamos decir que más conocida es la historia de su polémica recepción en 1962/63 que su factura musical.

En esta obra, la orquesta se utiliza completa, incluyendo clarinete bajo, contrafagot, bronces, piano y arpa, además de cuatro percusionistas que interpretan timbales, temple blocks, platillos, triángulo, tambores militares, tam tam, xilófono y wood blocks. En 1963, García destacaba el carácter ético de la obra:

Desde el punto de vista de la posición del músico ante la sociedad, la obra responde a lo llamado “realismo socialista”, esto es, a una actitud ética frente al arte, de lo que se deduce que hay que ser absolutamente consecuente con la época en que se vive. El lenguaje musical usado debe ser directo, que llegue a quienes la obra está dedicada. Hay que terminar con el distanciamiento entre creadores y público, que ayuda a transformar la música en lujo para

unos pocos. La técnica de composición empleada debe de estar de acuerdo con los avances experimentados por la música. En ese sentido, el uso del tonalismo está fuera de lugar y debe ser reemplazado por el serialismo, en este caso dodecafónico (un tanto libre) (García, en Riesco 1963: 26).

La cita demuestra que el propio García definió su obra como dodecafónica, “un tanto libre”, determinando que esta técnica estaría acorde a los avances de su tiempo. Riesco comenta en la publicación con cierta sorpresa el hecho de que García conectara la dodecafónica con una actitud políticamente comprometida, recordando que esta música estaba proscrita en la Unión Soviética, pero a su vez celebrando que el compositor chileno combinara realismo socialista y dodecafónica desde un ángulo personal (Riesco 1963: 27). Efectivamente, si bien los preceptos del realismo socialista circulaban en Chile al menos desde 1949 (Santa Cruz 1949), en su sonoridad la obra evoca mucho más a *Un sobreviviente de Varsovia* (1947) de Schönberg que a una obra en la estética del realismo socialista. Así, podemos decir que, en búsqueda de un lenguaje actual y comprometido con su época, el autor desarrolló una interpretación propia que no se adscribe a normativas estandarizadas. Para entender a qué se refiere García con un “uso un tanto libre” del serialismo, resulta esencial estudiar la partitura. Esta fue consultada en la Biblioteca de la Universidad de Chile, lo que se complementa con una grabación histórica editada por la Academia Chilena de Bellas Artes²⁵.

1. Texto, forma y sintaxis musical

En su elaboración (ver Anexo 3), García utiliza versos del poema XIX “América insurrecta (1800)” de la cuarta parte del *Canto general* de Neruda, dedicada a “Los libertadores”. A esto le siguen cuatro versos del poema XXXV “A pesar de la ira” (tercera parte, “Los conquistadores”). Los versos del poema XIX evocan el inicio de las guerras de independencia y recuerdan a los representantes del pueblo, “leñadores, hijos sin bautizar y carpinteros”, a los cuales “el traidor y el carcelero” tienen sumergidos. El contenido social se refuerza con la mención a las “manos maltratadas” y los “harapos” desde los cualesemergerán las armas para la lucha. El mensaje es bélico pero optimista. Así, con la adición de los versos de “A pesar de la ira”, García augura: “la luz vino a pesar de los puñales”. Si bien es cierto que el contexto evoca las luchas de la Independencia y las menciones a metales, arados y galopes se ambientan en una época preindustrial, estos naturalmente pueden ser leídos desde los aires de revolución social de la década del 60, más aún al considerar el peso de la figura de Neruda como símbolo intelectual de la izquierda chilena e internacional, a lo que se suma como paratexto la dedicatoria al Partido Comunista.

La obra se estructura en dos partes divididas por un compás en fermata (c. 71). Cada parte tiene a su vez una estructura similar, en ellas, a una sección instrumental le sigue una sección con recitador, a la que se suma el coro (ver Anexo 4). Cada parte se divide a su vez en cuatro secciones, delimitadas ya sea por pausas generales o por finales de frases que cierran en acordes verticales de doce tonos. Cada una de las secciones propone, de diferentes maneras, un crescendo ya sea paulatino o repentino de la densidad instrumental y la dinámica, y logra un clímax que se resuelve al comenzar la siguiente sección. De esta forma, la dramaturgia posee una forma “ondulante”, dentro de la cual existe una constante tensión entre el gesto de *crescendi* hacia un punto de alta tensión y el retorno al reposo. No obstante, los *crescendi* no son todos iguales: Tanto en la Parte 1 como en la Parte 2, la primera y cuarta sección culminan en un *crescendo* mayor y la obra culmina con un *crescendo* en *ffff* que supera la intensidad de los anteriores, tanto por la densidad en la textura como por el uso de *legato* para conducir al *tutti* final, ofreciendo un final exaltado para el verso “la luz vino a pesar de los puñales”, cantado por

²⁵ Véase esta grabación en: https://www.youtube.com/watch?v=aly81SeiU_g. [acceso: 14 de mayo de 2025].

el coro (cc. 130-123). Cabe recordar que la dialéctica entre tensión y reposo es recurrente en los escritos de Becerra-Schmidt (ver Tabla 2).

Parte 1				Parte 2			
Sección 1 cc- 1-18 instrumental	Sección 2 cc. 19-34 recitado	Sección 3 cc. 34-45 instrumental	Sección 4 cc. 45-70 coro	Sección 1 cc. 71-86 instrumental	Sección 2 cc. 86-98 recitado	Sección 3 cc. 99-127 coro	Sección 4 cc. 127-132 recitado, coro, orquesta
<i>Crescendo que culmina en acordes de 12 tonos y fff</i>	Dos frases separadas por fermata, <i>cresc</i> hacia <i>ff</i>	<i>Cresc.</i> en sección final hacia <i>ff</i>	<i>Cresc.</i> culmina en acorde de doce tonos. Fermata (c. 71) divide ambas partes	<i>Cresc.</i> al final hacia <i>fff</i>	<i>Cresc.</i> desde <i>p</i> a <i>fff</i>	Mayormente <i>mf</i> , <i>cresc</i> y <i>tutti</i> al final	Culmina con gran <i>tutti</i> en <i>ffff</i>

Tabla 2: Resumen de estructura en ocho secciones musicales. Elaboración propia.

Con su delimitación de frases musicales que corresponden al orden de los versos de Neruda, García logra una estructura clara y reconocible desde la escucha. Esta intención pareciera conectarse con la siguiente cita, en cuyo vocabulario, centrado en aspectos sintácticos y en el objetivo de lograr una nueva música comprensible, la influencia de Becerra-Schmidt es evidente:

Entonces, lo que hay que hacer es buscar un modo de sintaxis que haga comprensible esa nueva música. Hay que buscar los mecanismos mediante los cuales el sujeto que está escuchando sea capaz de distinguir dónde empiezan y dónde terminan las cosas, algo que obviamente les interesaba a todos los músicos que estudiaban y se dedicaban a la música (García, en Carrasco 2017: 110).

2. Procedimientos seriales

Mientras que la elaboración melódica y contrapuntística de la obra de Rivera permite identificar las series utilizadas, *América insurrecta* trabaja ya sea con una distribución espacial o una concentración vertical del total cromático, por lo que, sin contar con bocetos, resulta inviable reconocer un posible ordenamiento serial originario (no necesariamente dodecafónico), si bien no podemos descartar su existencia. En general, la obra se caracteriza por el uso de tres principios²⁶: (1) Un trabajo a partir de células melódicas y tonos aislados y separados espacialmente en términos de registro, lo que logra un lenguaje puntillista que evoca a la música de Webern, explorando el uso de timbres y ritmos diversos y cambiantes. Dentro de las células utilizadas, predominan intervalos de segunda menor y cuarta justa, por ejemplo en la recurrente constelación de reb-do-si-solb.

(2) Una configuración vertical en forma de acordes de doce tonos en los que intervienen todos o casi todos los instrumentos, logrando momentos de gran densidad. En este segundo procedimiento, podríamos sospechar una proximidad a la escuela polaca, por ejemplo, de la obra de Witold Lutoslawski, que Becerra-Schmidt dio a conocer en su taller. Como ya mencioné,

²⁶ Como excepción se puede mencionar que la sección 3 de la Parte 1 corresponde a un ensamble de percusión donde la mayoría de los instrumentos no poseen alturas definidas.

los acordes verticales se utilizan frecuentemente como culminación de frases musicales (Ver Anexo 5 para un ejemplo de estos dos primeros procedimientos).

(3) Por último, y obedeciendo a los desafíos del coro al interpretar este tipo de repertorio (Riesco 1963: 27), en las secciones cantadas se desarrollan melodías de más largo aliento, duplicadas por algunos instrumentos. En estas se utilizan notas repetidas y se privilegian intervalos disonantes, como segundas mayores y menores y séptimas, logrando así una sonoridad menos puntillista y cercana a la atonalidad libre del expresionismo alemán. Por ejemplo, en la sección coral de la parte 1 (cc. 53-55) toda la cuerda, vientos, piano y arpa realizan un unísono en fa sostenido que apoya la entrada del coro. También esta sección culmina en un gran *tutti* de doce tonos, para dar paso a la fermata general (c. 71). En la Parte 2, la sección coral vuelve a ser cercana a la atonalidad libre, usando notas repetidas y tríadas que no conforman acordes pensados en sentido funcional (cc. 110-120). También esta sección culmina en bloques cromáticos verticales (cc. 122-127) para dar paso a la última declamación del recitador, que anuncia: “Así, con el sangriento titán de piedra, [...] no sólo llegó sangre, sino trigo”. La sección final consiste en un *crescendo* compuesto por la sumatoria de *ostinati* de diferentes grupos (cuerdas, coro, arpa, vientos) que van conformando paulatinamente el total cromático.

De esta descripción se infiere que no podemos definir esta obra como dodecafónica, pues no usa series de doce tonos para sistematizar su trabajo melódico y armónico. Tampoco ha sido posible distinguir otros procedimientos seriales, por ejemplo, a base de series inferiores a doce tonos. Por existir tres procedimientos que tienen diversas características, más bien podríamos decir que García integra libremente sonoridades que evocan a diferentes vanguardias: un trabajo atonal puntillista y repartido espacialmente, cercano a las sonoridades de Webern; el uso de acordes verticales de doce tonos como recurso expresivo, que hace recordar a la escuela polaca; y la atonalidad libre en las secciones corales, más cercanas a la sonoridad del expresionismo alemán (pre-dodecafónico).

3. Particularidades performativas

García hace un uso diferenciado tanto de la voz humana como de los instrumentos. El recitador consta con secciones en las cuales alturas y ritmos le son sugeridos (a modo del *Sprechgesang*), mientras que en la sección final (c. 127) su declamación es libre y no se escribe en pentagrama. Por su parte, el coro consta de secciones declamadas sobre un ritmo anotado, y secciones polifónicas cantadas de manera tradicional.

A nivel instrumental, en las secciones de gestos solísticos, a cada instrumento se le indican articulaciones y dinámicas particulares (*sffz*, *glissandi*, *frulatti*, etc.), evocando una partitura expresionista. Los instrumentos son portadores de alusiones semánticas, lo cual se manifiesta en la sección 3 de la Parte 1 (c. 34 en adelante) y la sección 1 de la Parte 2 (c. 71 en adelante), donde la percusión alude a galopes (Parte 1) (ver Figura 5); estos en la Parte 2 se amplían a elementos que evocan libremente a la cultura mapuche: los *glissandi* ascendentes de los vientos se asemejan a trutucas, mientras que un patrón rítmico de saltillo inverso alude libremente a músicas binarias mapuches (ver Figura 6). Con estas alusiones, expresadas con libertad inventiva y no en una intención etnomusicológica, la referencia a las clases sociales oprimidas presente en los versos de Neruda se conecta con los pueblos originarios. Con todo, la partitura demuestra que el compositor fue consciente de las posibilidades expresivas de la voz y de la orquesta, las que utiliza para crear una atmósfera expresiva y cambiante. En general, los diversos elementos de la obra se ponen al servicio de un fin expresivo, logrando enunciar con claridad la personal lectura que García hace del texto nerudiano.



Figura 5: *América insurrecta*, cc. 33-36: Alusión a galopes anunciados por el recitador. Partitura, Universidad de Chile.



Figura 6: *América insurrecta*, cc. 74-78: Alusión a música mapuche, patrón rítmico y trutrucas. Partitura, Universidad de Chile.

Conclusiones

En la primera parte de este artículo abordé el pensamiento de Gustavo Becerra-Schmidt en torno al serialismo y cómo sus impresiones de un viaje europeo lo llevaron a distanciarse paulatinamente de la composición dodecafónica y a proponer una nueva sistematización para la composición musical, basada en la lógica y las ciencias del lenguaje. Central en esta búsqueda fue el énfasis en la sintaxis musical y el objetivo de lograr que la obra musical fuera capaz de comunicar e interesar, lo que al pasar los años se conectó con una intención social.

En el Taller 44, por medio de diversos testimonios, observé que estos enfoques podían aplicarse a diversos estilos musicales. En el análisis, me pregunté hasta qué punto sería posible reconocer el sello de la enseñanza de Becerra-Schmidt en dos obras de participantes del Taller

44, estrenadas exitosamente en 1962, cuando las reflexiones del maestro se encontraban plenamente vigentes. En ambos casos, tanto el análisis musical como los testimonios de sus creadores demostraron que para ambos la búsqueda de una sintaxis coherente con el contenido fue central; ambas obras parten de un texto poético leído desde la perspectiva personal de los compositores, que se estructura en frases musicales y secciones reconocibles. Al interior de cada obra, sus diversos elementos constitutivos (alturas, ritmos, timbres, emisión vocal, entre otros) se ponen al servicio de su interés comunicador.

Con respecto a la existencia de procedimientos seriales, el análisis arrojó resultados divergentes. Mientras que *La ausencia* es una obra dodecafónica, *América insurrecta* representa una sonoridad atonal y vanguardista por medio de un uso más bien libre de elementos vinculados a las vanguardias de su tiempo. Desde la escucha, la sonoridad de ambas obras no pareciera ser tan diferente, situación que se refuerza al contar ambas con recitador y hacer uso de declamación, *Sprechgesang*, en general, emisiones vocales diferenciadas. Esto demuestra que un entendimiento más profundo del pensamiento musical de la vanguardia chilena de la década de 1960 solo podrá ser alcanzado en la medida en que lo acompañemos del análisis musical, lo que nos permitirá acceder a una comprensión más profunda de lo que en determinado espacio se entendió por "serialismo" o "dodecafónia", recordando que García mismo se refiere a su obra como "dodecafónica (un tanto libre)".

Más allá de eso, el estudio de ambas obras a la luz de las discusiones en torno a la música como lenguaje, desarrolladas por Becerra-Schmidt y abordadas en su Taller 44, nos permitió reconocer similitudes que, sin mediar esta contextualización y comparación, podríamos haber atribuido a poéticas individuales. En ambas obras podemos reconocer el interés en lograr estructuras claras, frases musicales bien delimitadas y momentos de reposo, tensión y clímax preparados para ser percibidos como tales dentro de la dramaturgia general. En ambos casos, el análisis deja la impresión de que todos los elementos (incluyendo el tratamiento vocal, el ritmo, la instrumentación y la forma) tienen una razón de ser y no se introducen para cumplir con una determinada "moda".

Esto aplica para el uso de la dodecafónia en el caso de Rivera, en que las series se utilizan en el sentido de una sintaxis determinada, por ejemplo, mediante el uso del tono si bemol a modo de puntuación y del uso retrogradado de determinadas series al final de las canciones, intencionando un retorno al punto de inicio/reposo. En el caso de García, los acordes de doce tonos funcionan como demarcación de términos de frases y la obra vive de la dialéctica entre reposo y tensión a través del diálogo entre secciones puntillistas y otras de texturas densas, alternando un uso espacial y vertical del total cromático. En ambos casos, los elementos vinculados a la dodecafónia y la atonalidad libre se integran conscientemente en una dramaturgia que, lejos de ser hermética, busca comunicar.

En este sentido, la música funciona en ambos casos como un lenguaje y supera las críticas que Becerra-Schmidt vertió hacia el serialismo: tanto Rivera en su tratamiento estrictamente dodecafónico como García en su tratamiento libre del total cromático entienden estos recursos como una herramienta más, la cual, en su interacción con otros elementos, contribuye al potencial comunicador de la obra musical. En esta intención, reconocemos el sello de la cátedra de Becerra-Schmidt.

BIBLIOGRAFÍA

- ADVIS VITAGLIC, LUIS
1960 "Aplicación de los símbolos lógicos al análisis musical", *Revista Musical Chilena*, XIV/72, pp. 53-64.
- BECERRA SCHMIDT, GUSTAVO
1957 "¿Qué es la música electrónica?", *Revista Musical Chilena*, XI/56, pp. 27-44.
- 1958a "Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente", *Revista Musical Chilena*, XII/58, pp. 9-18.

- 1958b "Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente. II. Ritmo", *Revista Musical Chilena*, XII/59, pp. 48-75.
- 1958c "Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente. III. Problemas semánticos, morfológicos y expresivos de la melódica y la horizontalidad musical", *Revista Musical Chilena*, XII/60, pp. 100-124.
- 1958d "Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente. IV. Problemas morfológicos, semánticos y expresivos de la polifonía", *Revista Musical Chilena*, XII/61, pp. 57-81.
- 1958e "Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente. V. morfológicos, semánticos y expresivos de la armonía", *Revista Musical Chilena*, XII/62 (1958), pp. 44-58.
- 1959a "Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente. VI. Problemas de la forma, su somática, su expresión", *Revista Musical Chilena*, XIII/63, pp. 54-66.
- 1959b "Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente. Problemas del color, morfología semántica y expresión", *Revista Musical Chilena*, XIII/64, pp. 71-82.
- 1959c "Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente. VII y VIII. Problemática de los elementos extramusicales en la música", *Revista Musical Chilena*, XIII/65, pp. 87-100.
- 1972 "Becerra 1972", *Revista Musical Chilena*, XXVI/119-120, pp. 8-25.
- BOCAZ, LUIS
1978 "Música chilena e identidad cultural. Entrevista a Gustavo Becerra", *Araucaria de Chile*, 2, pp. 97-109.
- BOTTO, CARLOS
1959 "Lo que pienso de la Segunda Sinfonía de Gustavo Becerra", *Revista Musical Chilena*, XIII/63, pp. 38-43.
- CARRASCO, EDUARDO
2017 *Conversaciones con Fernando García*, Santiago: Hueders.
- CULLELL, AGUSTÍN
2013 "Crónica del histórico conflicto que afectó a la Orquesta Sinfónica de Chile entre el 29 de abril y el 29 de diciembre de 1959", *Anales del Instituto de Chile*, 32, pp. 135-150.
- EDITORIAL
1972 "Gustavo Becerra Schmidt", *Revista Musical Chilena*, XXVI/119-120, p. 3.
- FALABELLA, ROBERTO
1958a "Problemas estilísticos del joven compositor en América y en Chile", *Revista Musical Chilena*, XII/57, pp. 42-49.
- 1958b "Problema estilístico del joven compositor en América y en Chile. Segunda parte", *Revista Musical Chilena*, XXII/58, pp. 77-93.
- FERRATER, JOSÉ y HUGUES LEBLANC
1994 *Lógica Matemática*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- FUGELLIE, DANIELA
2018 "Musiker unserer Zeit." *Internationale Avantgarde, Migration und Wiener Schule in Südamerika*, Munich: text + kritik.
- 2019 "Documentos para una historia del grupo de vanguardia Tonus (1952-1959)", *Resonancias*, XXIII/44, pp. 133-141. <https://doi.org/10.7764/res.2019.44.7>
- 2021 "¿Institucionalidad alternativa? Las relaciones del grupo Tonus con las instituciones musicales de su época (1947-1959)", *Corrientes. Circulaciones musicales del hogar a la aldea global*. Actas del X Congreso

- Chileno de Musicología. Gladys Briceño y otros (editores). Santiago de Chile: Fondo Editorial UMCE, pp. 51-56.
- 2022 "Rivera, Enrique", en: *Intérpretes y Conciertos Doctos en Chile* <http://basedeconciertos.uahurtado.cl/public/bio/40> [acceso: 5 de diciembre de 2022].
- FUGELLIE, DANIELA y GONZALO MARTÍNEZ (eds.)
- 2023 "Técnicas seriales en Latinoamérica. Una mirada desde el análisis musical", *Neuma*, XVI/2 (2023). Volumen completo. <http://dx.doi.org/10.4067/S0719-53892023000200006>
- GARCÍA, FERNANDO y RODRIGO TORRES
- 1999 "Becerra-Schmidt, Gustavo", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares (editor). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, pp. 320-326.
- GARRIDO, PABLO
- 1956 "Nueva visión de las aulas musicales italianas [Entrevista con Gustavo Becerra-Schmidt]", *Zig-Zag* (3 de noviembre), pp. 133-134.
- GONZÁLEZ GREENHILL, ERNESTO
- 1985 "Entrevista a Gustavo Becerra-Schmidt (Oldenburg, República Federal Alemana, 19-X-1985)", *Revista Musical Chilena*, XXXIX/164, pp. 3-11.
- GRANDELA DEL RÍO, INÉS
- 1997 "Carlos Botto Vallarino, Premio Nacional de Arte en Música, 1996", en: *Revista Musical Chilena*, LI/187, pp. 11-20.
- GREBE, MARÍA ESTER
- 1972 "Gustavo Becerra: Ensayista, polemista y teórico", *Revista Musical Chilena*, XXVI/119-120, pp. 26-35.
- GUIASOLA, DANIA
- 2015 "Cancionero y romancero de ausencias, de Miguel Hernández: la voz y el lector", IX Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, disponible en: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.8660/ev.8660.pdf [acceso: 14 de mayo de 2025].
- HERRERA, SILVIA
- 2014 "Reconstrucción de un relato musicológico para el compositor Roberto Falabella", *Revista Musical Chilena*, LXVIII/221, pp. 7-51. <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902014000100001>
- 2017 *Tradición, vanguardia y ruptura. El serialismo dodecafónico en Chile*, Valparaíso: Ediciones Universidad Católica de Valparaíso.
- IDDON, MARTIN (ed.)
- 2023 *The Cambridge Companion to Serialism*, Cambridge University Press.
- JIMÉNEZ ESCOBAR, ALEJANDRO (ed.)
- 2010 *La música de Fernando García. Arte, ciencia, compromiso*, Santiago de Chile: Patrimonio.
- Karaian, Melikof y JORGE VERGARA
- 1972 "Algunos aspectos de la posición cultural y estética de Gustavo Becerra", *Revista Musical Chilena*, XXVI/119-120, pp. 49-59.
- MARTÍNEZ, GONZALO
- 2017 "Conceptos fundamentales y consecuencias de un ensayo pionero. La influencia de Domingo Santa Cruz en el pensamiento analítico de Gustavo Becerra", *Neuma*, X/1, pp. 80-107.
- MAYE, HARUN
- 2010 "Was ist eine Kulturtechnik?", *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, 1, pp. 121-135.

MERINO, LUIS

1965 "Los cuartetos de Gustavo Becerra", *Revista Musical Chilena*, XIX/92, pp. 44-78.

1980 "Los Festivales de Música Chilena: génesis, propósitos y trascendencia", *Revista Musical Chilena*, XXXIV/149-150, pp. 80-105.

1988 "Bienvenida a Gustavo Becerra", *Revista Musical Chilena*, XLII/170, pp. 87-89.

MORO VALLINA, DANIEL

2019 "Vanguardias musicales latinoamericanas en el discurso oficial de la hispanidad", *Revista Musical Chilena*, LXXIII/231, pp. 39-58. <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902019000100039>

NORAMBUENA CARRASCO, CARMEN

2016 El exilio español en Chile (1936-1945)", *Emigración y relaciones bilaterales España-Chile (1810-2015)*, José Manuel Azcona Pastor (editor), Madrid: Dykinson, pp. 131-153.

RAMÍREZ, HERNÁN

2010 "Don Gustavo: maestro, amigo y mentor", *Resonancias*, XIV/27, pp. 6-11. <http://doi.org/10.7764/res.2010.27.3>

RIESCO, CARLOS

1963 "Octavo Festival de Música Chilena", *Revista Musical Chilena*, XVII/83, pp. 7-36.

SANTA CRUZ, DOMINGO

1949 "Las normas musicales del Comunismo", *Revista Musical Chilena*, V/34, pp. 7-25.

1972 "Prólogo para Gustavo Becerra, músico de su tiempo", *Revista Musical Chilena*, XXVI/119-120, pp. 4-7.

VILA, CIRILO

1997 "A propósito de tiempos pasados y tal vez futuros...", *Revista Musical Chilena*, LI/187, pp. 58-60. <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27901997018700013>

Entrevistas

Daniela Fugellie y Gonzalo Martínez, entrevista con Luis Merino, vía Zoom, 30 de noviembre de 2022.

Daniela Fugellie, entrevista con Wolfgang Martín Stroh, vía Zoom, 16 de noviembre de 2022.

Daniela Fugellie, entrevistas con Enrique Rivera, Santiago de Chile, 12 de marzo de 2021 y 09 de mayo de 2023.

Daniela Fugellie, entrevista con Hernán Ramírez, Viña del Mar, 11 de agosto de 2023.

Hernán Vázquez, entrevista con Gabriel Brnčić, Buenos Aires, 20 de junio de 2011, registro de audio, UTDT.

Archivos y siglas

Archivo del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires (UTDT)

Fondo Documental Domingo Santa Cruz, Archivo de Música, Biblioteca Nacional de Chile (FDSC-BNC)

Archivo personal de Enrique Rivera, Santiago de Chile (AER)

Anexo 1: Enrique Rivera, *La ausencia* (1962). Poemas del *Cancionero y Romancero de Ausencias* de Miguel Hernández

1. [Poema 2] Negros ojos negros. El mundo se abría sobre tus pestañas de negras distancias. Dorada mirada. El mundo se cierra sobre tus pestañas lluviosas y negras.	5. [Poema 17] En este campo estuvo el mar. Alguna vez volverá. Si alguna vez una gota roza este campo, este campo siente el recuerdo del mar. Alguna vez volverá.	9. [Poema 29] Ausencia en todo veo: Tus ojos la reflejan. Ausencia en todo escucho: Tu voz a tiempo suena. Ausencia en todo aspiro: Tu aliento huele a hierba. Ausencia en todo toco: Tu cuerpo se despuebla. Ausencia en todo siento Ausencia. Ausencia. Ausencia.
2. [Poema 4] Tus ojos parecen agua removida. ¿Qué son? Tus ojos parecen el agua más turbia de tu corazón. ¿Qué fueron? ¿Qué son?	6. [Poema 22] Cada vez más presente. Como si un rayo raudo te trajera a mi pecho. Como un lento rayo lento. Cada vez más ausente. Como si un tren lejano recorriera mi cuerpo. Como si un negro barco negro.	10. [Poema 39] Troncos de soledad, barrancos de tristeza donde rompo a llorar.
3. [Poema 7] Sangre remota. Remoto cuerpo, dentro de todo: dentro, muy dentro de mis pasiones, de mis deseos.	7. [Poema 26] Escríbí en el arenal Los tres nombres de la vida: Vida, muerte, amor. Una ráfaga de mar, tantas claras veces ida, vino y los borró.	11. [Poema 60] Los animales del día a los de la noche buscan. Lejos anda el sol, cerca de la luna. Animal de mediodía la medianoche te turba. Lejos anda el sol, cerca la luna.
4. [Poema 15] Si te perdiera... Si te encontrara bajo la tierra... Bajo la tierra del cuerpo mío, siempre sedienta.	8. [Poema 27] Cogedme, cogedme. Dejadme, dejadme. Fieras, hombres, sombras. Soles, flores, mares. Cogedme. Dejadme.	12. [Poema 73] La cantidad de mundos que con los ojos abres, que cierras con los brazos. La cantidad de mundos que con los ojos cierras, que con los brazos abres.

Anexo 2: *La ausencia*. Tabla resumen

Esta tabla busca sistematizar los elementos más relevantes presentados en el análisis, a fin de representar los elementos sintácticos y seriales principales de la obra.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Poema	Negros ojos negros...	Tus ojos parecen / agua removida	Sangre remota.	Si te perdiera ...	En este campo / estuve el mar...	Cada vez más presente...	Escríbi en el arenal...	Cogedme, cogedme.	Ausencia en todo...	Troncos de soledad...	Los animales del día...	La cantidad de mundos
Emisión vocal	Recitativo curvo	Canto	Recitativo recto	Recitativo curvo	Canto	Recitativo curvo	Recit. Recto / media voz	Recitativo curvo / gritando	Canto	Recit. Curvo	Recit. recto	Recit. curvo
Instrumentación	Fl. en sol Corn. ingl. Clarinete	Flauta Clarinet Violín Viola Cello	Violín Viola Cello	Violín Viola Cello	Fl. en sol Cl. Bajo Cor. ingl. Piano	Clarinete Cl. Bajo Cor. inglés Fagot	Violín Viola Cello	Fl. picc. Clarinete Platillo Vibráfono	Fl. en Sol Cl. Bajo Tromp. Vibrá. Violín	Platillo Piano	[voz a capella]	Fl. en sol sol. Cor. ingl. Cl. bajo Fagot Cello
Compás (en general irregular)	3/4 2/4 ... 3/4 2/4	3/8 4/8 2/4	2/4	4/8 5/8 11/8 9/8...	Tempo flexible	2/4 3/4 ... 5/8	3/8 2/8 ... 5/8	3/16	4/8 2/8 5/8 3/8...	5/8 6/8 ... 3/4 4/4 3/4 2/4...	3/4 4/4 3/4 2/4...	2/4 3/4 4/4...
Articulación / otras	Legato, solo de flauta, carácter tranquilo	Pizz. Percusivo, tremolo	Trémolo	Flatterz., densidad de textura	Legato, canto	Figuraciones indeterminadas y rápidas	Stringendo, armonicos	Acordes verticales, densidad de textura	Trompeta evoca la muerte	Voz sola	Sonoridad extra-terrenal, legato	Carácter tranquilo
Dinámica	mp p mf	mf mp	fp mf	f	mp	mp	mp	fff	pp mp mf	pp	ppp p mp	mp p mf
Series	O, Risib, Iso# (=Risib retrogra- dada), R	I, Risib, Risib, O	O, I, Risib	O, Risib, I, Risib, R	O, Risib, Combinaci	O usada en forma de polícordios, Risib	Iv?, O	I, Risib, Iv	Risib, O, Risib, I, Risib	---	Iv, Risib, O, Risib	O, Risib, O polícordios, Iso#, R
Dramaturgia / forma	Comienzo	Agil y percu- sivo	Declamación expressiva en linea con texto de cada poema, preparación del clímax				Climax expresivo y clímax de enunciación				Retorno al reposo	Anti-clímax

Anexo 3: Fernando García, *América insurrecta* (1962). Poemas del *Canto general* de Pablo Neruda

<p>Poema IV/XIX. “América insurrecta (1800)”</p> <p>Nuestra tierra, ancha tierra, soledades, se pobló de rumores, brazos, bocas. Una callada sílaba iba ardiendo, congregando la rosa clandestina, hasta que las praderas trepidaron cubiertas de metales y galopes. Fue dura la verdad como un arado. Rompió la tierra, estableció el deseo, hundió sus propagandas germinales y nació en la secreta primavera.</p> <p>[...]</p> <p>Patria, naciste de los leñadores, de hijos sin bautizar, de carpinteros, de los que dieron como un ave extraña una gota de sangre voladora,</p>	<p>y hoy nacerás de nuevo duramente desde donde el traidor y el carcelero te creen para siempre sumergida. Hoy nacerás del pueblo como entonces. Hoy saldrás del carbón y del rocío. Hoy llegarás a sacudir las puertas con manos maltratadas, con pedazos de alma sobreviviente, con racimos de miradas que no extinguió la muerte, con herramientas horañas armadas bajo los harapos.</p> <p>Poema III/XXXV. “A pesar de la ira”. Fragmento.</p> <p>Así, con el sangriento titán de piedra, halcón encarnizado, No sólo llegó sangre sino trigo. La luz vino a pesar de los puñales.</p>
--	--

Anexo 4: *América insurrecta*. Tabla resumen

Esta tabla busca sistematizar los elementos más relevantes presentados en el análisis a fin de representar los elementos sintácticos y seriales principales de la obra.

	Parte 1			Parte 2				
	cc-1-18 instrumental	cc-19-34 recitado	cc-34-45 instrumental	cc-45-70 coro	cc-71-86 instrumental	cc-86-98 recitado	cc-99-127 coro	cc-127-132 recitado, coro, orquesta
Poema	---	Nuestra tierra, ancha tierra...	---	Fue dura la verdad...	---	Patría, naciste...	Hoy nacerás del pueblo...	Así, con el sangriento...
Emisión vocal	---	Declamación, alturas y ritmos sugeridos	---	Declamación rítmica (cc. 45- 47), canto (cc. 52- 70)	---	Declamación, alturas y ritmos sugeridos	Canto	Recitado declamado (c. 127), con canto (cc. 128-132)
Instrumentación	Orquesta, varía desde poca densidad a tutti	Diversos instrumentos, diferenciado	Percusión	Tutti, densidad instrumental en general	Maderas, brones y percusión	Instrumentos, diferenciado y puntillista	Orquesta, varía desde poca densidad a tutti	Tutti, gran densidad instrumental en general
Compás	3/4, regular salvo en c. 16	4/4, segunda frase 2/4 y 3/4 etc.	5/8, 7/8, 3/8, (cambiante)	3/4 y 2/4 alternados	3/4	3/4 y 2/4 alternados	2/4, 4/4, 3/4, etc.	4/4
Articulación/ otras	Cambante, diferenciada, puntillista; síncopas y alusión a trituras	Cambante, diferenciada, puntillista	Alusión a galopes	stizz., glissandi, glissat., instru- mentos duplcan coro	Síncopas, alusión a trituras y ritmo mapuche	Cambante, diferenciada, puntillista	Pizz., arco, etc. Cambiante, diferenciada, puntillista	Diferenciada, vientos legato, cuerdas staccato, arpa gliss.
Dinámica	Desde pp a fff	mp, p, mf, cresc a ff	pp, al final cresc a ff	cresc a fff	pp, al final cresc a ff	p, mp, cresc a fff	mf, sfpp, mf, cresc al final	fff, diminuendo, ffff
Elementos seriales/tonales	Uso espacial del total cromático y clúster verticales de doce tonos	Uso espacial del total cromático y clúster verticales de doce tonos	[Ensamble de percusión, mayormente alturas indefinidas]	Uso del total cromático y clúster verticales; atonalidad libre para melodías dobladas (coro e instrumentos)	Uso espacial y en momentos vertical del total cromático	Uso espacial del total cromático y clúster c. 99	Uso vertical del total cromático; atonalidad libre en secciones con coro	Uso vertical del total cromático hasta gran clúster final de doce tonos, ascenso cromático
Dramaturgia / forma	Crescendo a clusters de doce tonos y fff	Dos frases, cresc hacia ff	Cresc al final hacia ff	Cresc a clúster de doce tonos. Fermata (c. 71).	Cresc al final hacia fff	Cresc desde p a fff	Mayomene mf, cresc y tutti al final	Culmina con gran tutti en ffff

Anexo 5: *América insurrecta*, p. 4. Ejemplo de uso vertical y espacial del total cromático.

- 4 -

UNIVERSIDAD DE CHILE
INSTITUTO DE EXTENSIÓN MUSICAL
102-30

ANSWER

Transformación de las estrategias seriales en la música de Gustavo Becerra-Schmidt: 1955-1959

Transformation of serial strategies in the music of Gustavo Becerra-Schmidt: 1955-1959

por

Gonzalo Martínez García
Universidad de Talca, Chile
gmartinez@utalca.cl

El compositor chileno Gustavo Becerra-Schmidt (1925-2010) ha sido considerado uno de los principales compositores dodecafónicos en Chile. Especialmente durante la década de 1950 compuso obras sinfónicas y de cámara que han llamado la atención de los musicólogos y teóricos. Durante esa década viajó a Europa a estudiar la enseñanza de la composición, interesándose especialmente por la didáctica de la dodecafónica. Este trabajo estudia la evolución de sus estrategias de organización de altura entre su viaje a Europa (1955) y 1959, por medio del análisis de fragmentos de obras de cámara para instrumento solo, trío y cuarteto de cuerdas. Se postula que se produjo un proceso de progresiva asimilación y adaptación de índole personal del método dodecafónico en paralelo con una reflexión crítica de las posibilidades de la técnica y de su enseñanza tal como la defendían los compositores europeos identificados con la vanguardia, lo que le impulsaría a buscar nuevos métodos que trascendieran el serialismo, manteniendo el rigor estructural que caracterizó a dicha técnica.

Palabras clave: Serialismo, Dodecafónica, Música Chilena, Organización de altura

The Chilean composer Gustavo Becerra-Schmidt (1925-2010) has been considered one of the main twelve-tone composers in Chile. Especially during the 1950s he composed symphonic and chamber works that have attracted the attention of musicologists and theorists. During that decade he traveled to Europe to study the teaching of composition, becoming especially interested in the teaching of twelve-tone music. This paper studies the evolution of his pitch organization strategies between his trip to Europe (1955) and 1959, through the analysis of fragments of chamber works for solo instrument, trio and string quartet, postulating that a process of progressive assimilation and personal adaptation of the twelve-tone method in parallel with a critical reflection on the possibilities of the technique and its teaching as defended by European composers identified with the avant-garde, which would prompt him to seek new methods that transcend the serialism, maintaining the structural rigor that characterized said technique.

Keywords: Serialism, Twelve-tone music, Chilean Music, Pitch organization

Introducción¹

El compositor Gustavo Becerra-Schmidt (1925-2010) es considerado una de las figuras más

¹ Este trabajo se enmarca en el Proyecto Fondecyt Regular n° 1220792 “El serialismo en América Latina como técnica cultural”.

influyentes en el ámbito de la composición de vanguardia de la segunda mitad del siglo XX en Chile, y ha sido especialmente reconocido como compositor serialista durante la década del cincuenta. Un estudio en detalle de sus estrategias de organización de la altura en este periodo refleja un proceso de progresiva asimilación y adaptación de índole personal del método dodecafónico, en paralelo con una reflexión crítica de las posibilidades de la técnica y de su enseñanza, tal como la defendían los compositores europeos identificados con la vanguardia. Esto le impulsaría a buscar nuevos métodos, siempre desde una concepción de la música como lenguaje expresivo. En parte, fue influido por su estancia en Europa durante 1955, año en el que Becerra-Schmidt estudió la didáctica de la composición en los principales conservatorios y academias de Italia, Austria y España. En dicho viaje parece haber llegado a una conclusión negativa respecto de la enseñanza serial, aunque no necesariamente acerca de las posibilidades compositivas del método.

Quisiera resaltar que existen muy pocos estudios acerca del serialismo en Becerra-Schmidt y ninguno desde la perspectiva de este trabajo, el que surge en el marco del proyecto Fondecyt Regular n° 1220792 (2022) “El serialismo en Latino América como técnica cultural”. Los trabajos más profundos los encontramos en Merino (1965), sobre los cuartetos de cuerdas del compositor, en el que se analizan sus prácticas formales y seriales; y en Herrera (2017), quien abarca la dodecafónia chilena en general, estudiando las técnicas seriales de Becerra-Schmidt en algunos fragmentos de obras. Carlos Botto (1959) analizó brevemente la segunda sinfonía; Karaian y Vergara (1972) reconocieron en la obra de Becerra-Schmidt la presencia de un período que denominaron “dodecafónico”, sin entrar en el análisis de obras. Finalmente, García y Torres (1999) ofrecen una división en etapas estilísticas de la trayectoria del compositor, considerando la etapa desde 1956 hasta 1963 como una fase de predominio del método dodecafónico y su evolución hasta una estrategia personal de generación de la altura denominada “policordios complementarios”, en conjunción con una síntesis de las tradiciones docta, popular y procedimientos de vanguardia, con el fin de producir una comunicación más efectiva con los auditores. Los ejemplos que analizaré en este trabajo se enmarcan todos en este período estilístico.

El presente trabajo pretende demostrar que, entre 1955 y 1959, las obras seriales de Becerra-Schmidt reflejan una transformación desde una técnica basada en el respeto del orden serial, aunque no de manera rígida, a una técnica que sobrepasa el serialismo, la denominada por investigadores chilenos “policordios complementarios” (Herrera 2017, Merino 1965, Karaian y Vergara 1972), técnica que conserva en común con la dodecafónia ortodoxa schönbergiana solamente la permanente presencia del total cromático. Este proceso puede ser entendido desde la perspectiva de las críticas al serialismo que el compositor expusiera en un ensayo publicado en ocho partes entre 1958 y 1959 en la *Revista Musical Chilena* (principalmente en Becerra-Schmidt 1958a, 1958b, 1958c y 1958d).

Becerra-Schmidt y el serialismo

Gustavo Becerra-Schmidt estudió en Chile, fue alumno en el Conservatorio Nacional de Música. Si bien estudió piano y violín, su interés y formación estuvo centrada en la composición, primero con Pedro Humberto Allende y luego con Domingo Santa Cruz. Fugellie (2018a: 15) ha puesto de relieve el conservadurismo de Santa Cruz, quien tenía una muy mala impresión del método dodecafónico. Por tal razón, se explica que Becerra-Schmidt no aprehendiera la dodecafónia de su maestro. De hecho, el compositor recuerda que a principios de la década de los cincuenta en Chile existían: “[...] algunas deficiencias en la presentación de la música contemporánea posterior al expresionismo” (Becerra-Schmidt 1998: 45). Tanto Herrera (2017) como Fugellie (2018a) han señalado la importancia de la llegada a Chile en 1947 del compositor holandés Fré Focke, un ex alumno de Webern, en la diseminación de la enseñanza de la dodecafónia en el país. Sin embargo, no hay evidencias de que Becerra-Schmidt tomara contacto con Focke. Adicionalmente, sabemos por el propio compositor que en 1947 conoció obras seriales de Eduardo Maturana (Becerra-Schmidt 1998: 45), segundo compositor en utilizar esta técnica en

Chile². Las obras a las que se refiere Becerra-Schmidt tienen que haber sido *Aforísticas y/o Dos piezas breves y un aire chileno*, ambas compuestas por Maturana en 1947, puesto que en la misma referencia afirma que conoció las obras antes de la llegada de Fré Focke. Según Herrera (2003: 11) esas obras utilizan una dodecafonía estricta.

Es interesante resaltar que Maturana había aprendido el método dodecafónico con Nicolás Slonimsky, quien visitó el país en ese tiempo (Herrera 2003: 9). Solo dos años más tarde, Becerra-Schmidt compuso su primera obra en la que utilizó parcialmente este método: la música para teatro *La Vida del Hombre* (Herrera 2017: 176). Dado que la academia estaba imbuida en la estética neoclásica especialmente favorecida por el Decano de la Facultad de Artes, Domingo Santa Cruz, lo más probable es que Becerra-Schmidt haya aprehendido los rudimentos del método en forma autodidacta, leyendo o consultando con Maturana. Fugellie (2025) menciona que circulaban por Santiago en esa época artículos y libros en los que se podía aprender acerca del método. Por ejemplo, ya en 1949, año de su publicación, se encontraba por Santiago la obra de René Leibowitz *Introduction à la musique de douze sons* (1949) (Fugellie 2018b: 149).

Pero la información que circulaba no se refería solamente a la dodecafonía europea, sino también a compositores latinoamericanos. Por el compositor Juan Allende-Blin sabemos que también circulaba un artículo sobre la obra de Juan Carlos Paz y la partitura de su *Cuarta Composición en los Doce Tonos* (Fugellie 2018a: 18). Es posible, entonces, que Becerra-Schmidt conociera también al menos esta obra del compositor argentino, lo cual no sería menor, dado que en sus composiciones dodecafónicas de la década del cincuenta utiliza mayoritariamente una sola serie en su forma original y retrógrada, de manera similar a la práctica de Paz (Corrado 2012: 137-159).

Finalmente, sabemos que en 1952 Becerra-Schmidt dio por primera vez un curso sobre dodecafonía en la Universidad de Chile (Fugellie 2023).

Becerra-Schmidt viajó a Europa a mediados de la década del cincuenta con el fin de estudiar la didáctica de la composición en los principales conservatorios o centros de estudios. De las cartas que Becerra-Schmidt enviría a Santa Cruz desde Viena y Madrid, y de una entrevista que le realizó Pablo Garrido a su vuelta de Europa, se deduce que estuvo en el viejo continente solamente un año: 1955, y posiblemente algún tiempo en Brasil durante los primeros meses de 1956. Por ejemplo, en carta dirigida a Santa Cruz desde Viena fechada el 13 de mayo (1955a) Becerra-Schmidt informa que lleva poco más de una semana en dicha ciudad y que estuvo tres meses en Italia. Allí conoció a Petrassi, Ghedini y Dallapiccola, este último ya convertido en un compositor serialista. En la misma carta escribe que pretende estar otros tres meses en Viena y realizar viajes cortos a Darmstadt y a Suiza. En la temporada de Darmstadt dicho año ofrecieron cursos Boulez, Henze y Maderna, y se interpretaron obras de Nono, Maderna, Stockhausen y Boulez (*Structures, libro I*) (Iddon 2013: xviii), por lo que es posible que Becerra-Schmidt tomara contacto directamente con las ideas de dichos compositores.

Es muy probable que Becerra-Schmidt haya conocido personalmente a Boulez durante la estadía de más de tres meses que el francés tuvo en Chile en 1954³. En otra carta a Santa Cruz, fechada en Madrid el 29 de noviembre (1955b), informa que permanecería en España hasta el 30 de diciembre, fecha en que se embarcaría para Río de Janeiro, retornando a Sudamérica. Escribe además que en Brasil: “Espero ejercer también [...] la curiosidad que he mostrado en estas tierras”. Más adelante afirma que lo que ha sacado en limpio del serialismo y las técnicas de vanguardia en su viaje son nuevas técnicas, sin entrar en detalles.

Ya que en esta carta asegura que es la segunda que le envía a su exprofesor, y que en ella informará sobre la segunda parte de su viaje, podemos aproximarnos al itinerario de su recorrido: Becerra-Schmidt estuvo entre febrero y abril de 1955 en Italia; entre mayo y julio en Viena; y al menos poco más de un mes en Madrid (fines de noviembre hasta fines de diciembre); y también algún tiempo en Brasil desde enero de 1956. Con respecto a su itinerario

² El primer compositor en usar la dodecafonía en Chile fue Carlos Isamitt en 1939 (Herrera 2017).

³ La estadía duró entre el 23 de abril y el 16 de agosto de dicho año y se realizó en el marco de una gira en la que Boulez actuó como director musical de la compañía teatral Renaud-Barrault. La gira abarcó además actuaciones en Argentina, Brasil y Uruguay (Losada 2021: 6).

en los meses del verano europeo no tenemos información, aunque debe haber estado algún tiempo en París, ya que la copia del *Cuarteto n° 3* está fechada allí.

Sabemos además que Becerra-Schmidt fue bastante prolífero como compositor durante su viaje. En una entrevista que le hiciera Pablo Garrido en 1956, se informa que:

A su regreso Becerra trajo dos obras orquestales, una Sinfonía y un Divertimento, dos Cuartetos de Arcos, una Sonata para Guitarra (que será estrenada el jueves 8 del presente en la Universidad Católica) y algunos estudios para instrumentos de bronces. El presente año ha escrito una Cantata de Cámara para voz y piano sobre “La Entrada de la Madera” de Pablo Neruda (Cantos Materiales) y un trío en forma de variaciones para flauta, cello y piano (Garrido 1956: 43).

Estas afirmaciones plantean algunas interrogantes, puesto que en la carta de Viena (1955a) Becerra-Schmidt informó que esperaba pasar en limpio un nuevo cuarteto. Herrera (2017: 180) fecha la composición del *Cuarteto n° 2* en 1954, y puesto que en el viaje terminó el *Cuarteto n° 3*, existen dos posibilidades: o el compositor llevó consigo en el viaje el manuscrito del *Cuarteto n° 2* y que fuera este el que pretendía pasar en limpio; o que, quizás más lógicamente, se refiriera al cuarteto fechado en París, lo que indicaría que existió un cuarteto que no fue numerado, puesto que Garrido informa que Becerra-Schmidt trajo dos cuartetos desde Europa en circunstancia que solo está fechado allí uno.

Sea como fuere, también se plantea otra interrogante: ¿Este cuarteto fue escrito antes, después o durante la composición de la *Sinfonía n° 1*? Lo anterior no es menor, puesto que ambas obras son dodecafónicas y en las dos Becerra-Schmidt utiliza una misma serie y en el mismo nivel de altura, lo cual contradice la práctica serial de la Escuela de Viena, por ejemplo. Dado que el compositor no menciona su paso por París en la carta de Viena ni que estuviera componiendo una sinfonía, y tomando en cuenta el calendario académico europeo, existe otra posibilidad: que el compositor compusiera dicho cuarteto durante su estadía en Italia y que lo terminara de pasar en limpio en el verano en París, en algún momento entre agosto y octubre de 1955. Esta última posibilidad me parece más plausible e indicaría que el *Cuarteto n° 3* antecedió a la *Sinfonía n° 1*.

El viaje a Europa tiene importancia por varios aspectos. Las evidencias sugieren que durante este Becerra-Schmidt compuso un grupo de composiciones con un carácter de tesis, es decir, con la intención de demostrar que se podía practicar la técnica dodecafónica como parte de un lenguaje expresivo y no como un fin en sí mismo, posiblemente motivado por su confrontación con la crisis del serialismo que se vivía en los círculos de vanguardia. Por lo menos hay tres obras que pueden entenderse en dicho sentido: el *Cuarteto N° 3*, la *Sinfonía N° 1* y las *Variaciones 1956*, para flauta, violoncello y piano. Como he mencionado antes, las dos primeras obras están relacionadas por el uso de una misma serie, pero, además, como espero demostrar, las *Variaciones 1956* también surgieron de esa misma serie, aunque sujeta previamente a diversas operaciones.

La idea de entender estas obras como tesis queda clara si se considera que Becerra-Schmidt acompañó la portada del *Cuarteto n° 3* con el título “Del Viejo Mundo”, lo que según Merino significaba que el compositor: “...trata humorísticamente de satirizar los recursos sin valor idiomático, usados con vicio por los compositores europeos de vanguardia” (1965: 50-51)⁴. En los años posteriores al viaje el compositor plasmó severas críticas al serialismo en un ensayo publicado en varios números en la *Revista Musical Chilena* entre 1958-59 (Becerra-Schmidt 1958a, 1958b, 1958c, 1958d, especialmente), lo que podría entenderse como paradójico, tratándose de un compositor dodecafónico. Su crítica se centró en los siguientes aspectos: primero, rechazo al carácter prescriptivo que en los ambientes de vanguardia europeos se le atribuía a la nueva técnica serial; segundo, el uso del método como técnica en forma indiscriminada, sin intención expresiva ni comunicativa; y, tercero, reservas con respecto a que

⁴ Considerando que en esos años Merino estudiaba con Becerra-Schmidt en el Taller 44, es muy posible que su afirmación haya surgido de conversaciones con el compositor. Agradezco a mi colega la Dra. Daniela Fugellie por esta observación.

el serialismo no tomara en cuenta las restricciones cognitivas de la audición (Herrera 2017 y Fugellie 2023).

Como he señalado antes, Becerra-Schmidt había compuesto música dodecafónica antes de su viaje a Europa. Herrera (2017: 180) proporciona una lista de obras seriales, las que suman seis antes de 1955, incluyendo el *Cuarteto nº 2*, que la autora describe como parcialmente dodecafónico, pues mezcla el serialismo con la técnica de “poliácordos complementarios”. Dicha técnica ha sido definida por Merino de la siguiente forma:

...se divide el total cromático en grupos o policordios cuyos componentes sumados den doce, los cuales podrían ser tres policordios de cuatro sonidos, dos policordios de seis, etc. Si por ejemplo, se tiene un policordio “a” y “b”, “a” podría variarse de acuerdo al número factorial de seis, [...]; igual procedimiento se seguirá con “b”, pudiendo después ambos policordios intercambiarse de acuerdo al factorial de posibilidades de cada uno de ellos (Merino 1965: 58).

Herrera (2017: 173-176) también estudia esta técnica, realizando una comparación muy interesante con los tropos de Josef Matthias Hauer. Karaian y Vergara (1972: 56-57) mencionan especialmente el *Cuarteto nº 4*, compuesto en 1958, como un punto de inflexión en el uso de esta técnica y sus repercusiones en la forma de las obras.

Desde mi perspectiva, tras el análisis de la definición de Merino expuesta más arriba, se desprende que si se divide el total cromático en hexacordios o en diversos conjuntos, sets o policordios que completan entre todos el total cromático y se varía el orden de sus componentes, deja de existir una serie que rija la generación de altura, puesto que lo esencial en la técnica dodecafónica es la existencia de una ordenación previa de las alturas que sirva como generador de las relaciones estructurales y de los materiales de altura. En palabras de George Perle: “El orden específico de las notas es una consecuencia necesaria de la idea de serie como estructura unitaria, cuyos elementos no están diferenciados funcionalmente. Una serie desordenada sería equivalente a la escala semitonal, es decir, sería simplemente una exposición del material tonal disponible” (Perle 1999: 20-21). Por lo demás, el mismo Becerra-Schmidt no consideraba la técnica de los policordios como serialista, a juzgar por lo declarado por Enrique Rivera, estudiante del compositor a inicios de la década del sesenta: “[...] por esa época, el maestro se acercaba a algunos principios del serialismo, aunque él mismo no se consideraba un compositor serialista propiamente tal, ya que también incorporaba en sus composiciones el sistema de los policordios complementarios” (Herrera 2017: 169).

Los policordios, tal como son definidos por Merino y Herrera, pueden ser conceptualizados como conjuntos o sets, desde la perspectiva de la teoría de la música atonal (Forte 1973). Un set es un conjunto no ordenado de elementos cuya plasmación en una partitura y en un momento en específico le da una ordenación generalmente pasajera. Es decir, son definidos por su contenido y no por el orden de las alturas. Otro aspecto específico que debemos considerar es el carácter de “complementarios”. ¿Los utiliza Becerra-Schmidt siempre desde la perspectiva del total cromático? A continuación, analizaré brevemente algunos pasajes de obras de Becerra-Schmidt compuestas en la segunda mitad de la década del cincuenta: *Cuarteto nº 3* (1955), *Variaciones 1956* (1956), *Partita para oboe* (1956, revisada en 2003), *Cuarteto nº 4* (1958) y *Cuarteto nº 5* (1958-59)⁵. He dispuesto las obras en forma cronológica para

⁵ Lamentablemente, existen algunas inconsistencias respecto de las fechas de composición y estreno de algunas obras. Por ejemplo, Torres (1985: 25) indica que el *Cuarteto nº 4* fue compuesto en 1957 y estrenado el 3 de junio de 1958, mientras que tanto Merino (1965: 45) como Herrera (2017: 181) fechan su composición en 1958. Lo mismo ocurre con el *Cuarteto nº 5*: Merino (1965: 45) lo fecha en 1959, mientras que Torres (1985: 28) y Herrera (2017: 181) lo fechan entre 1958 y 1959. Con respecto a la *Partita para oboe* existe también una confusión: tanto Torres (1985: 30) como Herrera (2017: 182) la fechan en 1961, pero la versión impresa que se encuentra en la página *web* que la Universidad de Oldenburgo tiene dedicada al compositor (Gustavo Becerra-Schmidt. Werke *open score* an der Universität Oldenburg: <https://www.komponisten-colloquium.uni-oldenburg.de/Becerra-Schmidt/scan2022/24.pdf>, [acceso: 5 de agosto de 2023]) aparece compuesta en 1956 y revisada en 2003. Por tal motivo he decidido considerar 1956 como fecha de composición.

demostrar el proceso de transformación que se puede observar en las estrategias de generación de la altura del compositor, dentro de su catálogo tradicionalmente entendido como serialista. Tomando en cuenta las características de la música serial, y que el orden de las alturas aparece en una primera instancia como muy relevante, he utilizado como estrategia de análisis la teoría de los conjuntos de alturas (Forte 1973, Lester 2005).

Cuarteto n° 3, primer movimiento

La figura 1 muestra el segundo tema y el desarrollo del primer movimiento del *Cuarteto n° 3*, terminado en París en 1955, según consta en el manuscrito que se conserva. Lamentablemente, la información disponible no permite saber si fue compuesto antes, después o en paralelo con la *Sinfonía n° 1*, en la que utiliza la misma serie, como he señalado. La serie es la siguiente: sol#, la, solb, fa, sib, re, do#, si, do, mi, mib, sol, siendo utilizada solamente en sus formas P0 y R0 durante los cuatro movimientos. Es muy interesante este procedimiento, pues se aleja significativamente de las directrices seriales de la Segunda Escuela de Viena y, como he dicho, se acerca a los procedimientos de Juan Carlos Paz. El segundo tema es ejecutado por el violonchelo mientras los demás instrumentos cumplen un rol de acompañamiento. El criterio para la elección de la segmentación serial muestra una preocupación interválica: tanto la viola como los violines ejecutan segmentos que destacan sobre todo a la tercera mayor y la segunda mayor. A partir del compás 33 la textura se divide claramente en dos componentes: acordes con notas tenidas (casi siempre con segundas menores y una tercera mayor) y el cello con un rol melódico. Esta división de la textura acompaña a la división de la serie en hexacordios: como se señala en el ejemplo, el acompañamiento está compuesto por las alturas 1 a 6 (hexacordio A, set 6-15) mientras que el tema por las alturas 7 a 12 (hexacordio B, set 6-15)⁶. La segmentación por instrumento y la línea del violonchelo demuestran un respeto exacto por el orden de la serie, incluyendo algunas repeticiones entre notas adyacentes (ver Figura 1).

En el desarrollo la situación se altera un poco al introducirse una mayor variedad en el uso serial, manteniéndose el respeto al orden de las alturas de una manera no tan estricta como en el tema 2. El desarrollo es breve y presenta R0 partiendo de su altura 11, ya que el sol (12) del violonchelo actúa como altura pivotе entre las series. Observamos la división de la serie en grupos más reducidos que los hexacordios. Hasta la retransición (alzar del compás 51) la textura está dividida en tres componentes: la melodía principal, a cargo del violín uno, presenta los tricordios 11, 10, 9 y 5, 4, 3; los demás instrumentos presentan los sonidos 8, 7, 6, 12. Este último sonido (sol) se aísla entre el violín dos y la viola, alterando el orden serial. El tricordio formado por los sonidos 8, 6, 7, se escucha verticalmente hasta que en el compás 49 aparece melódicamente sin respetar el orden serial. Esto contrasta con la melodía del violín uno que sí respeta el orden, aunque esté dividida en dos tricordios que no son adyacentes. Como se muestra en el ejemplo, la secuencia 11, 10, 9, 5, 4, 3 se repite cinco veces en una suerte de color isorrítmico, pues las duraciones cambian constantemente mientras la secuencia permanece⁷. La retransición presenta la textura dividida en tres componentes: acordes tenidos, conformados por los sonidos 12, 11, 10, 9, 8, 7 (el hexacordio B); dos notas “al aire” conformadas por los sonidos 2, 6; y la melodía del violín segundo que ejecuta los sonidos 5, 4, 3, 1 (conformando el hexacordio A entre estos dos componentes). A partir del primer compás del último sistema se inicia la reexposición retrogradada hasta el compás 1 de la obra, lo cual era una estrategia común en Becerra-Schmidt en la época. Como podemos comprobar en el ejemplo, el compositor demuestra un uso bastante ortodoxo de la técnica dodecafónica en

⁶ Salvo la terminología relacionada con las series dodecafónicas, los conceptos utilizados para el análisis de las estrategias de generación de alturas corresponden a la teoría de conjuntos de alturas (*Pitch Class Set Theory*) expuesta por Allen Forte (1973).

⁷ Becerra Schmidt también utiliza procedimientos isorrítmicos en el desarrollo del primer movimiento de la *Sinfonía n° 1*, en la que emplea esta misma serie en el mismo nivel de altura.

cuanto al respeto al orden serial, comparado con el último Schönberg⁸.

Figura 1: Cuarteto n° 3, mov. I, cc. 28-53. Tantaku. Biblioteca digital de la Universidad de Chile. Disponible en: <https://tantaku.cl/cuarteto-de-cuerdas-del-viejo-mundo>. [acceso: 11 de mayo de 2024]

Variaciones 1956

Según se desprende de la entrevista de Garrido (1956), esta obra, para flauta, violonchelo y piano, fue compuesta por Becerra-Schmidt a su regreso de Europa. En ella el compositor presenta una nueva estrategia compositiva: si bien hay razones para pensar que el punto de

⁸ Especialmente tomando en cuenta que en la obra del mismo Schönberg el orden de las alturas era algo que podía modificarse, siempre y cuando no fuese al principio de la obra, para dar tiempo al auditor para familiarizarse con la serie (Schönberg 2007: 111, 119). Hacia el final de su carrera, el compositor vienes tendió incluso a segmentar la serie, respetando la configuración en grupos, pero no el orden interno de cada uno de ellos (Perle 1999:157).

partida fue la misma serie de las dos obras anteriores, Becerra-Schmidt la amplió a treinta y una clases de alturas, las que conforman el tema de las variaciones. En este sentido, es posible que Becerra-Schmidt haya tenido en mente el tercer movimiento de la *Serenade op. 24* de Schönberg, el cual utiliza una serie de catorce alturas, pero solo once diferentes, y es precisamente un tema con variaciones. En las variaciones de Becerra-Schmidt, las cinco primeras alturas corresponden a las primeras de la serie del cuarteto y de la sinfonía transpuestas un semitono ascendente. Esto sugiere que manipuló dicha serie para producir la de la nueva obra.

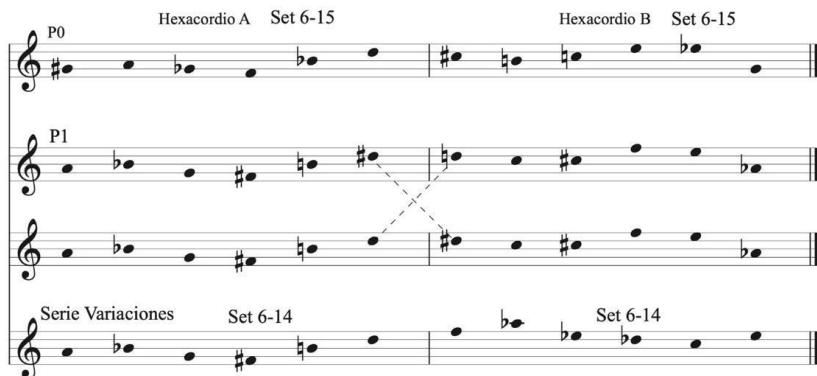


Figura 2: Posible generación de la serie de *Variaciones 1956*. Tantaku. Biblioteca digital de la Universidad de Chile. Disponible en: <https://tantaku.cl/variaciones-1956-para-flauta-y-cello-y-piano>. [acceso: 11 de mayo de 2024].

La figura 2 presenta la posible generación de la serie que sería la base del tema. En el pentagrama superior aparece la serie del *Cuarteto n° 3* y de la *Sinfonía n° 1*. Becerra-Schmidt podría haber transpuesto un semitono ascendente la serie en cuestión y posteriormente intercambiar las notas 6 y 7 (re y re $\#$, respectivamente) para así generar los dos hexacordios 6-14 que compondrían una serie básica. Estas operaciones se muestran en los pentagramas segundo y tercero (ver Figura 2). En el cuarto pentagrama se presenta el resultado de dichas operaciones, que conforma la serie básica de las *Variaciones*. Sus hexacordios se diferencian solamente en una altura de los hexacordios 6-15 que conformaban la serie de las obras anteriores. En el ejemplo se advierte en el pentagrama inferior cómo el hexacordio A es prácticamente idéntico al hexacordio correspondiente de la primera serie, salvo por la transposición y la última altura. En cuanto al hexacordio B, difiere también en una altura, aunque su contenido guarda una ordenación diferente.

En la figura 3 se muestra la serie dodecafónica básica y las series P0 y P5 en el segundo y tercer pentagramas, respectivamente (ver Figura 3). La serie P5 se superpondrá a la serie P0 en la variación 3, que analizaremos más adelante. Ambas series aparecen divididas con una línea punteada para indicar que la división del tema, en dos partes, incide en la división de las series. La primera parte abarca las doce primeras alturas de la serie ordenada, que corresponden a la serie dodecafónica básica, con el añadido de dos alturas repetidas: las que corresponden a los sonidos 6 y 10 (marcados con una x en la figura), conformando un segmento de catorce alturas. La segunda parte abarca los sonidos 15 al 31 de la serie.

Serie dodecafónica, Variaciones 1956

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

X X

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31

Serie P, Variaciones 1956

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31

Serie P5, Variaciones 1956

Figura 3: series *Variaciones 1956*. Tantaku. Biblioteca digital de la Universidad de Chile. Disponible en: <https://tantaku.cl/variaciones-1956-para-flauta-y-cello-y-piano>. [acceso: 11 de mayo de 2024].

Antecedente

Consecuente

P0 $\text{♩} = 60$

Flauta

Cello

Piano

set 4-27

set 4-23

set 4-23

set 4-27

Figura 4: Tema de las *Variaciones 1956*, cc. 1-8. Tantaku. Biblioteca digital de la Universidad de Chile. Disponible en: <https://tantaku.cl/variaciones-1956-para-flauta-y-cello-y-piano>. [Acceso: 11 de mayo de 2024].

Como podemos observar en la figura 4, tanto por su simetría como por su extensión, el tema refleja restricciones clásicas, a pesar del lenguaje abiertamente atonal de la obra: tema de ocho compases dividido en dos frases simétricas de cuatro compases cada una (ver Figura 4). Esta división en dos frases corresponde a la división de la serie de treinta y una alturas que indicamos más arriba. Si bien Becerra-Schmidt separa las cinco primeras alturas en dos motivos claramente distintos, los auditores que hubieran escuchado el tercer *Cuarteto* y la *Sinfonía* podrían claramente reconocer la referencia a la serie que hemos mencionado, ya que en dichas obras y en las *Variaciones* se distingue perfectamente. En gran medida esto es posible por la relativa transparencia de la textura, en el sentido de estar compuesta por un número pequeño de alturas.

Si señalamos que la frase antecedente consistía en la serie dodecafónica básica más dos alturas intercaladas, faltaría por encontrar la estrategia que utilizó el compositor para generar las alturas de la frase consecuente. En el ejemplo hemos indicado con rectángulos, a manera de hipótesis, una posible explicación: entre los compases dos y tres se expone una forma del set 4-23. En el consecuente, Becerra-Schmidt utiliza dos formas de dicho set claramente resaltadas por instrumentación y registro (flauta y chelo, respectivamente). A continuación

superpone dos formas del set 4-27: una en la flauta (compases siete y ocho) y la otra entre los tres instrumentos (en los mismos compases).

Figura 5: *Variaciones 1956*, Variación 3, cc. 25-36. Tantaku. Biblioteca digital de la Universidad de Chile. Disponible en: <https://tantaku.cl/variaciones-1956-para-flauta-y-cello-y-piano>. [Acceso: 11 de mayo de 2024].

La figura 5 muestra la tercera variación, que se extiende por doce compases, quizás para compensar la aceleración de la indicación metrónómica a 80 mm. En ella Becerra-Schmidt superpone dos formas de la misma serie de treinta y una alturas: Entre la flauta y el violonchelo se presenta la serie P5 hasta el compás treinta y tres, para luego continuar solamente en la flauta, mientras el piano expone la serie P0 durante toda la variación (ver Figura 5). En ambos casos se respeta mayoritariamente el orden serial, con las siguientes excepciones: en P5, en la partitura disponible, se omite el sonido 4, pues aparece un re⁹; en el compás treinta, el chelo toca un la#, adelantando un puesto dicha altura, pero esta se mantiene como pedal por dos compases y medio, sobre el cual se continúa el orden serial.

La división de la serie en la textura demuestra que Becerra-Schmidt utiliza las alturas del tema como una serie ordenada de eventos: precisamente cambia de instrumento al terminar de exponer el sonido catorce de la serie, el que marcaba el final de la frase antecedente del tema. P0 continúa con dos alturas omitidas: las que corresponden a los sonidos 17 y 27, si y reb respectivamente. El sonido 17 aparece cambiado por un do (un semitono ascendente de la nota correspondiente). Esto es algo que se repite en varios momentos durante la obra con respecto al mismo sonido. También intercala un mib e intercambia el orden dos veces de dos sonidos sucesivos de la serie (22-21, 30-29). A pesar de esto y considerando que se trata de una

⁹ En el ejemplo he indicado la nota “correcta” puesto que podría perfectamente tratarse de un error de copia: el copista podría haber leído el pentagrama en llave de sol por error. Leído de esta forma, la nota correspondería al si, respetando de esta manera el orden de la serie.

serie de treinta y una alturas, es evidente el respeto en general al orden serial.

Con respecto a P0, podemos ver cómo Becerra-Schmidt no considera la “norma” de evitar notas repetidas: durante cuatro compases ejecuta una figura compuesta por los sonidos 1 al 3, tocando el sonido 4 en la última corchea del compás 28. Inmediatamente continúa con la sucesión de corcheas, pero cambia el modelo, omitiendo los sonidos 5 y 6, y cambiando el orden de los sonidos 7 y 8. Como podemos comprobar, continúa el orden serial repitiendo una línea con los sonidos 8, 7 y 9 a 14. Al igual que con P5, este sonido marca el final de la variación de la frase antecedente del tema. En el compás 33 se cambia otra vez el sonido 17 por una segunda mayor ascendente (sol) y se continúa con la serie hasta el final.

En el ejemplo he señalado con líneas punteadas el paso de la serie entre el piano y el cello. Si bien se omiten algunos sonidos y se intercambian de lugar otros (entre sonidos sucesivos), se aprecia que el compositor mantiene como referencia el orden serial expuesto en el tema. En esta obra Becerra-Schmidt explora la posibilidad de utilizar series con mayor número de alturas y también series transpuestas, algo no muy habitual en su escritura de la época.

Partita para oboe solo (1956, rev. 2003)

Becerra-Schmidt compuso esta obra a su regreso en Chile. Herrera (2017: 177-179) considera que está compuesta según el sistema de policordios complementarios. Por mi parte, quisiera presentar un análisis alternativo en cuanto a la generación de la altura, con el ánimo de complementar la información disponible. En la misma fuente, Herrera relaciona esta obra con el *rondeau* de Guillaume de Machaut *Ma fin est mon commencement*, pues desde el compás 93 se retrograda la música hasta concluir en el principio. Este fue un procedimiento recurrente en la música de Becerra-Schmidt. Lo utiliza por ejemplo en el *Cuarteto n° 3* (Merino 1965) y en la *Sinfonía n° 2* (Botto 1959). La generación de la altura mezcla la utilización de una misma secuencia serial de dos series diferentes: la original (P en la figura 6) y una serie derivada de esta (Sd en la figura 6), con sus respectivas inversiones y el procedimiento de retrogradación antes mencionado (ver Figura 6).

La figura 6 se divide en dos partes: los dos primeros sistemas presentan los compases 1-14, el primero, y 25-30, el segundo, y los últimos cuatro sistemas las series que se muestran en el ejemplo. Durante los catorce primeros compases se presentan P0 e I0, mientras que desde el compás 15 hasta el 24 (no mostrados en el ejemplo) las formas R4 y RI8. Entre los compases 25-30 se presentan Sd P0 y Sd I0, y en los compases siguientes (no mostrado en el ejemplo) hasta el 38 las formas Sd R4 y Sd RI8. Como podemos deducir del ejemplo, las presentaciones de las series original y derivadas son similares: P0-I0. Esto sugiere que Becerra-Schmidt está siguiendo una misma secuencia de formas seriales, lo que efectivamente ocurre hasta el compás 92.

Lo anterior es expuesto en la tabla 1, indicando dos aspectos fundamentales: primero, existe una alternancia entre las dos series utilizadas, como se puede apreciar en la primera columna; y, segundo, que una misma secuencia de formas seriales gobierna la generación de alturas hasta que se inicia la retrogradación total de la música (cc. 92-183) (ver Tabla 1). Volviendo a la figura 6, al final del segundo pentagrama se indican tres notas que están agregadas al orden serial: fa#, re, sib. Becerra-Schmidt utiliza estas alturas como puntos referenciales en el discurso sonoro (especialmente fa# y re), razón que puede explicar la elección de las formas seriales de la serie original, ya que en ella figuran como notas de inicio y fin. La serie derivada conserva el fa# como altura inicial. Ahora bien, a pesar de que sol es la nota final de Sd P0, Becerra-Schmidt no la particulariza en este sentido, manteniendo el re como nota agregada al orden serial. Esto explica gran parte de las notas que interrumpen el orden serial¹⁰.

¹⁰ Además, existen algunas pocas instancias de alturas seriales omitidas localmente y cambiadas por otras fuera de la serie. Por ejemplo, en el compás 27 se omite sol (sonido 7) de Sd I0 y se introduce un fa en su lugar. Como hemos visto, estas pequeñas alteraciones del orden serial son relativamente frecuentes en la música del compositor durante los años cincuenta.

Figura 6: *Partita para oboe*, cc. 1-14, cc. 25-30. Gustavo Becerra-Schmidt. Werke *open score* an der Universität Oldenburg. Disponible en: <https://www.komponisten-colloquium.uni-oldenburg.de/Becerra-Schmidt/scan2022/24.pdf>. [Acceso: 5 de agosto de 2023].

Serie	Secuencia de Modos seriales	Compases	Observaciones
Principal	P0+I0+R4+R18	1-25	
Derivada	P0+I0+R4+R18	25-38	
Principal	P0+I0+R4+R18	39-51	
Derivada	P0+I0+R4+R18	51-67	Con intercalaciones de la altura re
Principal	P0+I0+R4+R18	68-81	
Derivada	P0+I0+R4+R18	81-92	
		92-183	Retrogradación de la música

Tabla 1: Secuencia de formas seriales, *Partita para oboe solo*, cc. 1-183. Elaboración propia.

La estrategia de generación de la serie derivada es presentada en la figura 7, a manera de hipótesis (ver Figura 7). Las series presentan hexacordios diferentes, por lo que debemos descartar que Sd P0 sugiera a partir de una permutación al interior de los dos hexacordios de P0. Sin embargo, la serie derivada sí pudo ser generada a partir de tricordios complementarios, los que podrían entonces ser considerados como policordios. En el ejemplo podemos ver que P0 puede segmentarse en cuatro tricordios (t en la figura). Sin utilizar la transposición y solamente intercambiando dos tricordios de cada hexacordio de P0 se puede generar Sd P0, de la siguiente forma: los tricordios a y d (este último retrogradado) se combinan para formar el hexacordio A de la nueva serie; mientras que los tricordios b (retrogradado) y c se combinan para generar el hexacordio B. La simetría de estas operaciones refuerza la posibilidad de la veracidad de mi hipótesis.

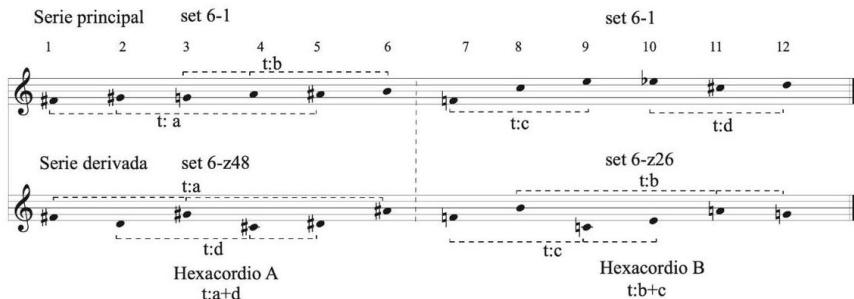


Figura 7: Posible derivación serial, *Partita para oboe*. Gustavo Becerra-Schmidt. Werke *open score* an der Universität Oldenburg. Disponible en: <https://www.komponisten-colloquium.uni-oldenburg.de/Becerra-Schmidt/scan2022/24.pdf>. [Acceso: 5 de agosto de 2023].

Lo anterior no elimina la posibilidad de considerar la música que está compuesta por las diferentes formas de la serie derivada como generada por dos policordios complementarios, sin embargo, dado que la sucesión del total cromático es constante si la consideramos serialmente, creo más acertado considerar la utilización de solo dos series relacionadas entre sí, puesto que no habría mayor variación entre policordios. Desde mi perspectiva, esta obra evidencia que Becerra-Schmidt continuó explorando la utilización de formas seriales adicionales a original y su retrogradación, lo cual es concordante con el hecho de que tanto las *Variaciones 1956* como *Partita para oboe* fueron compuestas el mismo año.

Cuarteto nº 5 (1958)

El *Cuarteto nº 5* fue estrenado en el Octavo Festival de Música Chilena, a fines de 1962. Herrera destaca, acudiendo a las palabras del compositor Carlos Riesco, "...la flexibilidad con que trabaja la técnica dodecafónica para ordenar las alturas de esta obra, dando por resultado una sonoridad homogénea de gran expresividad" (2017: 174). Desde mi perspectiva, el concepto de "técnica dodecafónica" está utilizado aquí como sinónimo de utilización constante del total cromático, puesto que, como veremos en los últimos ejemplos, no hay una ordenación previa del material cromático a manera de una serie, es decir, de una línea ordenada de eventos.

Las tres últimas figuras corresponden a fragmentos del primer movimiento del *Cuarteto nº 5*, el que, a mi juicio, señala con claridad la técnica de policordios complementarios. La figura 8 muestra los primeros seis compases de la obra, en la que escuchamos nuevamente una textura claramente dividida entre melodía y acompañamiento. Entre ambos estratos se divide el total cromático en policordios mutuamente excluyentes, es decir, complementarios. En este caso se trata de formas del set 6-1. El material de la melodía llena cromáticamente la cuarta justa entre fa y sib, mientras que el acompañamiento llena la cuarta entre si y mi. Interesantemente, en los compases 4-6 Becerra-Schmidt repite la textura, pero variándola al intercambiar la función de ambos sets: el que conformó el acompañamiento hace la melodía, en un gesto claro de respuesta a la primera presentación del motivo, mientras que el que compuso la melodía hace el acompañamiento. De esta forma, vemos que el set 6-1 se destaca como elemento estructural de primer orden, configurando dos policordios cromáticos complementarios que se distinguen por su contenido de altura.

En la figura 9, sin embargo, podemos comprobar que la textura no destaca de la misma forma estos policordios. Primero, en los compases 10-11 en *sul ponticello* los instrumentos ejecutan en trémolos dos policordios formados por sets 4-1 que configuran ambos el set 8-1. Segundo, la melodía del violín primero, claramente temática y que utiliza al principio las mismas alturas del policordio fa-sib, en el compás 10 incorpora la altura si, ampliándose al set 7-1. El violín segundo ejecuta una serie de acordes compuestos por el set 5-1 con lo que se logra la complementariedad cromática.

Allegro molto

6-1 fa-sib

6-1 fa-sib

6-1 si-mi

6-1 si-mi

Figura 8: Cuarteto n° 5: cc. 1-6. Gustavo Becerra-Schmidt. Werke *open score* an der Universität Oldenburg. Disponible en: <https://www.komponisten-colloquium.uni-oldenburg.de/Becerra-Schmidt/scan/062.pdf>. [Acceso: 11 de mayo de 2024].

8-1

4-1

12-1

7-1

5-1

Figura 9: Cuarteto n° 5: cc. 10-15. Gustavo Becerra-Schmidt. Werke *open score* an der Universität Oldenburg. Disponible en: <https://www.komponisten-colloquium.uni-oldenburg.de/Becerra-Schmidt/scan/062.pdf>. [Acceso: 11 de mayo de 2024].

Se podría argumentar que la nota si tenida de la viola podría actuar como nota común entre los policordios si se sumara al set 5-1 del violín segundo, pero eso dejaría todavía sin explicar la utilización de los sets 4-1 del principio. Es decir, la estrategia no se basa necesariamente en la utilización de los mismos policordios constantemente, sino que varía según la textura y los gestos que la componen. Desde luego, lo anterior no va en desmedro de su eficacia estructural, pues se trata de policordios que comparten su carácter cromático, lo que asegura una sonoridad similar constante en un pasaje.

La figura 10 muestra precisamente que los policordios varían según las relaciones temáticas y estructurales, en términos de intervalos predominantes o contenido interválico, que Becerra-Schmidt decide utilizar para caracterizar un pasaje. En el ejemplo podemos ver que aparecen cuatro nuevos policordios: dos formas del set 3-6 y una forma de los sets 3-2 y 3-7, respectivamente. En los cuatro primeros compases del ejemplo se alcanza el total cromático, por lo que los policordios son absolutamente complementarios. A partir del quinto compás del ejemplo escuchamos en orden distinto los mismos policordios. Es decir, todo el pasaje está compuesto por los mismos policordios, lo que asegura la permanente presencia del total cromático, pero contrastan claramente con los policordios del inicio de la obra. Finalmente, es interesante resaltar que Becerra-Schmidt no recurre prácticamente en la totalidad del pasaje a la variación del orden de las alturas de cada policordio, lo que asegura una presencia

mayoritariamente constante de la clase de intervalo 2, en sus formas de segunda mayor y séptimas menores.

Figura 10: Cuarteto n° 5, cc. 22-29. Gustavo Becerra-Schmidt. *Werke open score* an der Universität Oldenburg. Disponible en: <https://www.komponisten-colloquium.uni-oldenburg.de/Becerra-Schmidt/scan/062.pdf>. [Acceso: 11 de mayo de 2024].

Conclusiones

Los ejemplos analizados permiten distinguir una trayectoria que va desde una utilización relativamente tradicional del método dodecafónico hasta un abandono del serialismo para reemplazarlo por una estrategia de generación de la altura, la cual puede ser entendida como policordios, composición con sets o conjuntos. El hecho de dividir el total cromático en grupos y asignarlos a diferentes componentes de la textura, sobre todo si está compuesta de una manera tradicional como melodía y acompañamiento, por ejemplo, es algo usual en la aplicación de la dodecafonía. Becerra-Schmidt se reserva el derecho de modificar el orden de la serie cuando sus necesidades se lo indiquen, lo que se explica por su firme convicción de que el método y la técnica deben estar al servicio de la expresión lógicamente desarrollada.

Esta menor importancia asignada al orden serial explica su inclinación a partir de 1958, aproximadamente, por el abandono del orden serial, manteniendo la rotación constante del total cromático. Existe un cambio notable entre la textura de los cuartetos n° 4 y 5 y las obras anteriores y esto se relaciona, en parte, con lo recién expuesto. En los primeros ejemplos, si lo que sostiene la sintaxis musical a nivel de la altura es el orden serial, y si se ha optado conscientemente por el uso de uno o dos modos de la serie, la textura estará compuesta por un número limitado de alturas, que es lo que ocurre, por ejemplo, en el *Cuarteto n° 3* y las *Variaciones 1956*. Sin embargo, si ya no importa el orden, las alturas podrían repetirse mientras no se intercambien entre los componentes de la textura, lo que permite una textura más densa, y esto es lo que ocurre en los cuartetos n° 4 y n° 5.

Si la utilización de “policordios complementarios” no se mantiene en forma estable, sino que varía la cantidad de sus componentes, quiere decir que se comportan más bien como sets o conjuntos de clases de alturas cuyo uso está constreñido por las relaciones motivico-temáticas y por la voluntad de rotar constantemente el total cromático. Esto desde luego es una forma de entender la estrategia y no pretendo restarle ningún valor a la técnica compositiva de Becerra-Schmidt, pero sí creo que es conveniente plantear la cuestión a fin de que posteriores investigaciones puedan clarificar la terminología que usamos a nivel teórico.

Finalmente quisiera resaltar el hecho de que esta trayectoria del compositor chileno se desarrolló prácticamente en paralelo con la de otros compositores. Considerando al mismo Schönberg, Catherine Nolan (2023: 7) recientemente ha señalado que entre la composición de la *Suite op. 25* (1921-1923) y las últimas obras del compositor vienes se puede apreciar una ampliación de las estrategias de organización de la altura, que fueron desde un extremo que enfatizaba el orden a otro que era sumamente flexible en este sentido. A pesar de este desarrollo,

la influencia del serialismo fue enorme, especialmente al finalizar la Segunda Guerra Mundial. Con respecto a la música europea de principios de los años cincuenta, Arnold Whittall (1999: 221) la ha conceptualizado como una reacción, a favor o en contra, del serialismo vienes. Si en la primera mitad del siglo XX se constata que ya no hay un lenguaje común y compartido, a partir de 1950 se constata un pluralismo técnico y estético en torno a la música académica. Pero existe un factor común: la herencia del método schönbergiano se plasmó en un marcado interés por la consistencia en las estrategias de organización de la altura, ya fuera en el ámbito del serialismo como en aquellas obras que lo sobrepasan. Es esta herencia común la que ha llevado a conceptualizar como seriales a técnicas que no tienen que ver con una ordenación de eventos, sean estos de cualquier categoría.

Con respecto a esto último, es pertinente mencionar la categorización de Nolan acerca de las diversas conceptualizaciones del serialismo. La investigadora destaca tres: primero, como una sucesión ordenada de objetos, cuando es aplicada al dominio de la altura suele llamarse “dodecafónica”; segundo, como un conjunto de prácticas y una” expansión del concepto serial que llegó incluso a ser considerado como opuesto a la dodecafónica¹¹; y por último, en sus propias palabras. “...el serialismo puede referirse a una forma de pensar, una filosofía o incluso una ideología que venera el rigor, el orden y la unidad como principios compositivos, al tiempo que los desconecta del estilo o método musical”¹² (Nolan 2023: 3). Si bien la práctica de Becerra-Schmidt en obras como las tres primeras que analizamos en este trabajo puede ser considerada dentro de la primera categoría, al menos hasta 1959 es difícil encontrar una “veneración por el rigor y el orden” sin conexión con el estilo, puesto que el compositor transitaba en dirección contraria, como se refleja en sus críticas al serialismo y su didáctica a finales de los cincuenta. Recordemos que una de sus críticas afirmaba que:

...muchos compositores noveles se fuerzan una posición dodecafónica que los lleva a una doble vida, en la cual es cada vez más patente el divorcio entre la imaginación sonora y el resultado obtenido. Esto se produce, principalmente, por la excesiva rapidez con que se usa la nueva técnica, antes de haberse penetrado de ella, y sin poder, como es lógico suponer, expresarse completamente y aun precariamente en ella (en Garrido 1956: 43).

Es muy posible que Becerra-Schmidt haya aprovechado su viaje de 1955 y los años posteriores para “penetrarse” pausada y reflexivamente, sin rapidez, en las posibilidades de la técnica serial y del manejo riguroso, aunque no rígido, de la altura, pues sus estrategias en este ámbito fueron concebidas meramente como un medio para desarrollar un lenguaje expresivo.

BIBLIOGRAFÍA

BECERRA-SCHMIDT, GUSTAVO

- 1958a “Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente”, *Revista Musical Chilena*, XII/58 (marzo-abril), pp. 9-18.
- 1958b “Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente. II. Ritmo”, *Revista Musical Chilena* XII/59 (mayo-junio), pp. 48-75.
- 1958c “Crisis en la enseñanza de la composición en Occidente. III”, *Revista Musical Chilena* XII/60 (julio-agosto), pp. 100-124.
- 1958d “Crisis en la enseñanza de la composición en Occidente. IV”, *Revista Musical Chilena* XII/61 (septiembre-octubre), pp. 57-81.

¹¹ Esta categoría se refiere, a nuestro juicio, al serialismo integral.

¹² “...serialism may refer to a way of thinking, ...philosophy, or even ideology that reveres rigour, order, and unity as compositional principles while disconnecting them from musical style or method”. La traducción es mía.

- 1998 "Los años cincuenta en la música de vanguardia en Chile. Impresiones de un compositor, cuarenta años después, como homenaje tardío a Esteban Eiter", *Revista Musical Chilena* LI/187 (enero-junio), pp. 45-48. DOI: 10.4067/S0716-27901997018700006
- BOTTO, CARLOS
1959 "Lo que pienso de la Segunda sinfonía de Gustavo Becerra-Schmidt", *Revista Musical Chilena* XIII/63 (enero-febrero), pp. 38-43.
- CORRADO, OMAR
2012 *Vanguardias al sur*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- FORTE, ALLEN
1973 *The structure of atonal music*. New Haven: Yale University Press.
- FUGELLIE, DANIELA
2018a "Musiker unserer Zeit." *Internationale Avantgarde, Migration und Wiener Schule in Südamerika*. Munich: text + kritik
- 2018b "Festival Pedro Humberto Allende, 4 al 12 de septiembre de 2017", *Revista Musical Chilena*, LXXII/230 (julio-diciembre), pp. 146-162. DOI: 10.4067/S0716-27902018000200146
- 2023 "El serialismo y los alcances de la música como lenguaje en el Taller 44 de Gustavo Becerra-Schmidt". Ponencia presentada en el Coloquio El Serialismo en la Creación, Enseñanza y Discusión Estética Latinoamericana, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", Buenos Aires.
- 2025 "La dodecafonía y los alcances de la música como lenguaje en el Taller 44 de Gustavo Becerra-Schmidt. *La ausencia* (1962) de Enrique Rivera y *América insurrecta* (1962) de Fernando García", *Revista Musical Chilena*, LXXIX/243 (enero-junio), pp. XX
- GARCÍA, FERNANDO y RODRIGO TORRES
1999 "Becerra-Schmidt, Gustavo", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (ed.). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, pp. 320-326.
- GARRIDO, PABLO
1956 "Nueva visión de las aulas musicales italianas [Entrevista con Gustavo Becerra-Schmidt]", *Zig-Zag* (3 de noviembre), pp. 133-134.
- HERRERA, SILVIA
2003 "Eduardo Maturana. Un compositor del siglo XX", *Revista Musical Chilena*, LVII/199 (enero-junio), pp. 7-38. DOI: 10.4067/S0716-27902003019900001
- 2017 *Tradición, vanguardia y ruptura. El serialismo dodecafónico en Chile*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.
- IDDON, MARTIN
2013 *New Music at Darmstadt. Nono, Stockhausen, Cage and Boulez*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KARAIAN, MELIKOF y JORGE VERGARA
1972 "Algunos aspectos de la posición cultural y estética de Gustavo Becerra-Schmidt", *Revista Musical Chilena*, XXVI/119-120 (enero-junio), pp. 49 – 59.
- LESTER, JOEL
2005 *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. Madrid: Akal.
- LOSADA, CRISTINA
2021 "Pierre Boulez, América Latina y la vanguardia europea después de la Segunda Guerra Mundial", *Musica Theorica*, VI/1, pp. 1-40.
- MERINO, LUIS
1965 "Los cuartetos de Gustavo Becerra-Schmidt", *Revista Musical Chilena* XIX/92 (abril-junio), pp. 44-78.

NOLAN, CATHERINE

2023 "Theorising Serialism", *The Cambridge Companion to Serialism*. Martin Iddon (editor). Cambridge: Cambridge University Press, pp. 3-19.

PERLE, GEORGE

1999 *Composición serial y atonalidad*. Barcelona: Idea Books.

SCHÖNBERG, ARNOLD

2007 "La composición con doce sonidos", *El estilo y la idea*. Madrid: Mundimúsica, pp. 101-127.

TORRES, RODRIGO

1985 "Catálogo de la obra de Gustavo Becerra-Schmidt. Notas Preliminares, y Catálogo de la Obra Musical de Gustavo Becerra-Schmidt", *Revista Musical Chilena XXXIX/164* (julio-diciembre), pp. 16-51.

WHITTALL, ARNOLD

1999 *Musical Composition in the Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press.

Manuscritos

BECERRA-SCHMIDT, GUSTAVO

1955a Carta a Domingo Santa Cruz, Viena, 13 de mayo. Fondo Documental Domingo Santa Cruz, Archivo de Música, Biblioteca Nacional de Chile (FDSC-BNC).

1955b Carta a Domingo Santa Cruz, Madrid, 29 de noviembre. Fondo Documental Domingo Santa Cruz, Archivo de Música, Biblioteca Nacional de Chile (FDSC-BNC).

Partituras

Becerra-Schmidt, Gustavo

Cuarteto de Cuerdas nº 3. Tantaku. Biblioteca digital de la Universidad de Chile. Disponible en: <https://tantaku.cl/cuarteto-de-cuerdas-del-viejo-mundo>. [Acceso: 11 de mayo de 2024]

Variaciones 1956. Tantaku. Biblioteca digital de la Universidad de Chile. Disponible en: <https://tantaku.cl/variaciones-1956-para-flauta-y-cello-y-piano>. [Acceso: 11 de mayo de 2024].

Partita para Oboe solo. Gustavo Becerra-Schmidt. Werke *open score* an der Universität Oldenburg. Disponible en: <https://www.komponisten-colloquium.uni-oldenburg.de/Becerra-Schmidt/scan2022/24.pdf>. [Acceso: 5 de agosto de 2023].

Cuarteto de Cuerdas nº 5. Gustavo Becerra-Schmidt. Werke *open score* an der Universität Oldenburg. Disponible en: <https://www.komponisten-colloquium.uni-oldenburg.de/Becerra-Schmidt/scan/062.pdf>. [Acceso: 11 de mayo de 2024].

Bases de Datos

Gustavo Becerra-Schmidt. Werke *open score* an der Universität Oldenburg. Disponible en:

<https://www.komponisten-colloquium.uni-oldenburg.de/Becerra-Schmidt/index.html> [acceso: 11 de mayo de 2024].

Tantaku. Biblioteca digital de la Universidad de Chile. <https://tantaku.cl/partituras>. [acceso: 11 de mayo de 2024].

La circulación del villancico en el siglo XVIII. Hoy al portal ha venido de Antonio Ripa, un villancico español en la Catedral de Santiago de Chile

The circulation of the villancico in the 18th century. Antonio Ripa's Hoy al portal ha venido, a Spanish villancico in the Cathedral of Santiago de Chile

por

Giovanna Caruso Eluchans

Universidad Complutense de Madrid, España

Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile

gcaruso@ucm.es

El presente estudio expone los resultados de un estudio de caso que forma parte de la investigación de tesis doctoral en curso “El villancico de navidad en la Catedral de Santiago de Chile (1770-1840). Referentes locales y peninsulares, estilo y posibles autorías”, dirigida por Alejandro Vera (PUC) y Álvaro Torrente (UCM). Mediante la comparación del villancico conservado en el Archivo Musical de la Catedral de Santiago de Chile *Hoy al portal ha venido* de Antonio Ripa con sus homólogos peninsulares con textos concordantes conservados en pliegos impresos y manuscritos musicales, este trabajo aporta nueva evidencia sobre la circulación y reutilización de letras y música de villancicos dentro de España, y desde la Península hacia Hispanoamérica y Chile.

Palabras clave: villancico, circulación, pliegos, Catedral de Santiago de Chile, Antonio Ripa.

This paper presents the results of a case study that is part of the ongoing doctoral thesis research “The villancico in the Cathedral of Santiago de Chile (1770-1840). Local and Local and Peninsular References, Style, and Possible Authorship,” supervised by Alejandro Vera (PUC) and Álvaro Torrente (UCM). By comparing the villancico preserved in the Musical Archive of the Cathedral of Santiago de Chile, Hoy al portal ha venido by Antonio Ripa with its peninsular homolog with concordant texts preserved in booklets and musical manuscripts, this work provides new evidence on circulation and reuse of lyrics and music of villancicos in Spain, and from the Peninsula to Latin America and Chile.

Keywords: villancico, circulation, booklets, Cathedral of Santiago de Chile, Antonio Ripa

I. Introducción¹

En los archivos hispanoamericanos se encuentran manuscritos musicales de compositores españoles cuyas fuentes son escasas en la Península. Rosa Isusi-Fagoaga destaca la presencia en América de numerosas piezas de Antonio Ripa –88 en total, 69 en Perú–, una cantidad menor de obras de Pedro Rabassa, Domingo Arquimbau, Diego José de Salazar y otros maestros de catedrales andaluzas (Isusi-Fagoaga 2010, cf. Marín López 2010).

Así ocurre con los manuscritos conservados en la Catedral de Santiago de Chile. Su archivo (en adelante ACS) custodia piezas de diversa procedencia. Alejandro Vera ha demostrado que un conjunto significativo de ellas –240 carpetas²– son locales, manuscritas por copistas activos en la catedral a fines del siglo XVIII y principios del XIX. Más específicamente, ha encontrado la caligrafía del maestro de capilla José de Campderrós, otro amanuense que posiblemente sea el maestro José Antonio González y en algunos casos un tercer copista no identificado, que habría colaborado con ambos músicos. También se preservan obras coloniales importadas. Vera ha demostrado que existen al menos doce carpetas de música enviada a fines de la Colonia desde la Catedral de Lima, manuscritas por José Lobatón, Melchor Tapia y otros músicos que trabajaron allí. La música pudo ser compuesta en Lima o enviada desde España a la capital virreinal, donde habría sido copiada y reenviada a Chile.³ Es decir, posiblemente Lima era un punto intermedio entre Chile y España⁴ (Vera 2013a; 2013b; 2020c).

Aunque no han llegado hasta nuestros días regulaciones que señalaran que los maestros de capilla de la Catedral de Santiago debían componer nuevos villancicos cada año, como ocurría en los grandes centros musicales del mundo hispano, no puede descartarse que en Chile esta dinámica se haya replicado en alguna medida. El maestro administraba el archivo catedralicio, lo que implicaba la obligación de proporcionar a la capilla la música necesaria, ya fuera mediante la composición, la solicitud de préstamo a conventos locales o la adquisición de música en el extranjero (Vera 2013a: 19; Vera y Andrés 2018: 9–10). En el ACS, otras 147 carpetas contienen música importada entre 1851 y 1885 desde España, Francia e Italia. Según Vera, las copias conservadas pueden haber sido manuscritas en sus centros de origen o copiadas en Santiago (2013a: 22–23).

En la Catedral de Santiago las piezas foráneas eran reutilizadas, en algunos casos con adaptaciones al contexto chileno. La revisión de los manuscritos en el fondo santiaguino en múltiples visitas efectuadas en 2021 y 2022 me permitió conocer de manera general las características del soporte físico del *corpus* navideño. Esto complementó la revisión del material en soporte digital que había iniciado meses antes durante la pandemia, por medio de fotografías

¹ El presente estudio forma parte de la investigación “El villancico de navidad en la Catedral de Santiago de Chile (1770-1840). Referentes locales y peninsulares, estilo y posibles autorías”, tesis doctoral codirigida por Alejandro Vera y Álvaro Torrente en el Doctorado en Artes mención música de la Pontificia Universidad Católica de Chile y el Doctorado Interuniversitario en Musicología de la Universidad Complutense de Madrid –Universidad de Valladolid– Universidad de La Rioja, y financiada por ANID. La investigación se enmarca, además, en el proyecto FONDECYT 1230736 “Entre lo sagrado y lo profano: el villancico en Lima y Santiago de Chile (siglos XVII-XIX)”. Un fragmento de lo aquí expuesto fue presentado en la ponencia “Los villancicos de la Catedral de Santiago de Chile ante sus modelos peninsulares: estudio de caso”, en el XI Congreso de la Sociedad Chilena de Musicología “Diálogos musicales. Puntos de escucha”, mesa temática 18, el 11 de junio de 2022.

² En general, cada carpeta del ACS contiene una obra musical completa, separada en partes vocales e instrumentales y, excepcionalmente, la partitura general.

³ Mediante la revisión de registros de aduana, Vera ha demostrado la importación de partituras de compositores del período galante y preclásico desde España a Lima entre fines del siglo XVIII y principios del XIX, y el envío de música desde Lima hacia Chile (2020c).

⁴ Vera sugirió que Santiago de Chile podría “conservar los originales perdidos de Lima”, de manera similar a lo dicho por Marín acerca de la posibilidad de encontrar música española en Lima (Vera 2013b: 152).

de los manuscritos navideños⁵. En general, las fuentes son lo suficientemente legibles para poder transcribirlas, pero presentan un mayor deterioro que la mayoría de los manuscritos peninsulares coetáneos. Posiblemente se deba esto a que en España las piezas eran utilizadas una vez o en pocas ocasiones, y luego eran archivadas o desecharadas; en Chile, al contrario, la escasez de compositores y de recursos⁶ para la creación hacía necesario que el material musical fuese utilizado reiteradamente.

Las modificaciones en las piezas eran diversas. En ocasiones, unos cambios menores en la letra –como el reemplazo de un lugar geográfico por otro– eran suficientes para su adaptación al contexto local, como veremos más adelante. Otras posibilidades eran: cambiar el texto completo, es decir, utilizar el método del *contrafactum* para contar con el repertorio requerido para las festividades o advocaciones específicas del centro musical chileno⁷; o incorporar cambios musicales, como la suma de nuevos instrumentos a la plantilla.

El objetivo del estudio de *Hoy al portal ha venido* es incrementar la información disponible acerca de la procedencia de este villancico conservado en Santiago y, de manera general, aportar nuevos datos referidos a la circulación de villancicos entre España y Chile, sin descartar posibles puntos intermedios, como Lima u otros centros hispanoamericanos.

En la indagación he utilizado un conjunto de fuentes musicales y documentales complementarias entre sí, conservadas en ambos lados del Atlántico. Las primeras son manuscritos de villancicos conservados en el ACS y en diversos archivos españoles. Las segundas son materiales no musicales de la época, generalmente manuscritos, como actas capitulares, libros de cuentas, expedientes acerca de músicos, protocolos notariales y otros registros. Otros documentos se encuentran en formato impreso, como los periódicos y los pliegos de villancicos.

La última de estas fuentes ha sido ampliamente utilizada en este estudio. El pliego de villancico es un libreto impreso que contiene todas las “letras de los villancicos que se cantaron” o “se han de cantar” en una festividad religiosa específica, ordenadas cronológicamente dentro de la jornada de celebración. Registra los versos de los villancicos y, por lo tanto, es significativo su aporte al conocimiento filológico, lingüístico y literario⁸, además de histórico⁹. Además, en sus portadas se registran datos relevantes relacionados con el origen de la música: el centro musical en el que se interpretó, el tipo de celebración, el año y, en muchos casos, el maestro que la compuso¹⁰. En consecuencia, los pliegos constituyen fuentes documentales valiosísimas para el estudio musicológico¹¹. Una de las limitaciones que tienen, sin embargo, es su parcialidad,

⁵ Agradezco a Alejandro Vera por facilitarme estas imágenes. Algunas de ellas se incluyen en estas páginas.

⁶ Santiago de Chile fue un centro musical que, además de estar situado en un lugar periférico, contó con menores fondos para destinar a la música que otras catedrales hispanoamericanas (Vera y Andrés 2018).

⁷ Así ocurrió con *Hermoso imán mío*, un villancico que dio origen a cinco *contrafacta* dedicados a diversas advocaciones, que se conservan en Santiago (Vera 2020a: 396).

⁸ Entre las investigaciones más recientes en estas áreas que utilizan pliegos de villancicos, se destacan las realizadas por Susana Rodríguez de Tembleque (2016), Eva Llergo (2017), Esther Borrego (2019; 2021), y Mónica García Quintero (2023).

⁹ Álvaro Torrente ha utilizado estas fuentes en sus investigaciones acerca del villancico como instrumento político en momentos claves de la historia de España (2007; 2018).

¹⁰ La excepción la constituyen algunos centros musicales “reales”, como el Monasterio de las Descalzas Reales (MDR), en cuyos pliegos es menos habitual que se registren los nombres de los compositores.

¹¹ El valor de los pliegos de villancicos para la musicología ha sido reconocido desde hace varias décadas por Paul Laird (1997), Álvaro Torrente (2000) y Alain Bègue (2007; 2013). Hasta el momento, se han elaborado catálogos de las colecciones de pliegos conservados en la Biblioteca Nacional de España (BNE 1990; 1992); en la British Library de Londres y la University Library de Cambridge (Torrente y Marín 2000); en Montserrat (Codina 2003); en la Hispanic Society of America y la New York Public Library (Torrente y Hathaway 2008). Otro catálogo reúne la información de todos los

pues, como señala Torrente, solo se imprimían para algunas iglesias y ciertas celebraciones (2000: 88). No obstante, esto último no constituye un problema para este estudio, que incorpora un conjunto de fuentes complementarias entre sí y no aspira a la exhaustividad¹². Además, gran parte de los pliegos eran impresos para la Navidad (Torrente 2002; 2009), precisamente la festividad que aborda esta investigación. A mi parecer, la mayor limitación del uso del pliego de villancico en mi indagación es la naturaleza disímil de la mayoría de las fuentes a comparar: por una parte, el manuscrito musical del villancico procedente del ACS, no firmado¹³ ni fechado; y, por otra, numerosos pliegos de villancicos peninsulares concordantes, con datos relevantes como las fechas de interpretación, los centros musicales de origen y los compositores, además del texto, pero sin música. En consecuencia, he procurado hallar los manuscritos musicales que aún se conservan de los villancicos peninsulares concordantes.

El método de trabajo comenzó con la búsqueda en línea del primer verso del villancico del ACS, con la finalidad de hallar pliegos de villancicos españoles que coincidiesen total o parcialmente. La Biblioteca Nacional de España (BNE) y su fondo en línea, la Biblioteca Digital Hispánica (BDH)¹⁴ me brindaron múltiples concordancias, que más tarde se incrementaron al revisar otros fondos digitales como Minerva (el Repositorio Institucional de la Universidad de Santiago de Compostela)¹⁵ y los catálogos en línea de otras bibliotecas y archivos. El siguiente paso fue la revisión de todos los catálogos de pliegos de villancicos que han sido publicados hasta el momento. Los datos registrados en los pliegos me permitieron vincular las piezas con los diversos compositores y centros de origen españoles. A continuación, revisé la mayor parte de los catálogos publicados en formato impreso o digital de los archivos musicales existentes en España y una base de datos de villancicos procedentes de numerosos centros musicales¹⁶ para hallar fuentes musicales concordantes.

A continuación, realicé visitas presenciales a los fondos que actualmente custodian esos manuscritos. En muchos de ellos la música ya no se conserva, (posiblemente debido a que fue vendida o donada para su reutilización en otros centros), pero en otros casos más favorables pude revisar los manuscritos musicales y observar sus principales rasgos (tonalidad, plantilla, métrica, íncipit musical), lo que me permitió comprobar que la música de todas las piezas era diferente a la del villancico en estudio¹⁷. Por otra parte, las concordancias de textos eran significativas, pues hallé un conjunto de piezas creadas con los mismos versos u otros muy similares, lo que da cuenta de una amplia circulación de los textos.

pliegos portugueses conocidos, conservados en fondos de diversos países (Torrente y Cabral 2022); también se han catalogado las fuentes –españolas y mexicanas– conservadas en ocho bibliotecas mexicanas (Krutitskaya 2020) y los villancicos que se cantaron en la Catedral de México durante el magisterio de Antonio Salazar (Krutitskaya 2022). Además, la ya mencionada tesis de García (2023) aporta útiles índices de pliegos y de primeros versos de villancicos del siglo XVII en la Capilla Real de Madrid; agradezco enormemente a la investigadora el acceso a su texto inédito.

¹² No es posible ser exhaustivo, debido a que los pliegos son fuentes parciales, porque aún existen pliegos de villancicos sin catalogar (y probablemente también manuscritos musicales), y porque en algunos catálogos no aparecen los primeros versos (títulos) de los villancicos, lo que impide localizar las concordancias. Además, existen centros peninsulares cuya música no ha sido catalogada, o que no permiten el acceso a investigadores. Sin embargo, creo que he revisado la mayor parte de la información disponible acerca del villancico en España.

¹³ En el manuscrito de *Hoy al portal ha venido* conservado en Chile no se indica el autor, pero Vera señala su atribución a Antonio Ripa (2020b).

¹⁴ Disponible en: <http://bdh.bne.es/> [acceso: 27 de mayo de 2025].

¹⁵ Disponible en: <https://minerva.usc.es/> [acceso: 27 de mayo de 2025].

¹⁶ Este es el *International Inventory of Villancico Texts* (Laird y Martínez 1989). El documento me fue facilitado en 2022 por Álvaro Torrente, cuya colaboración agradezco. La base contiene principalmente información de centros españoles y de algunos fondos situados en otros países.

¹⁷ En otros casos, no pude acceder a los manuscritos musicales, pero los datos señalados en los catálogos me permitieron descartar que la música fuese concordante con la de *Hoy al portal ha venido*.

En los centros visitados procuré además recopilar otros datos acerca de los compositores y el contexto de creación e interpretación, registrados en las actas capitulares, los libros de acuerdos o de cuentas y los expedientes de músicos. También recabé información contenida en otros registros eclesiásticos o protocolos notariales, custodiados en diversos fondos históricos.

II. *Hoy al portal ha venido* (ACS 217): estudio de concordancias

El villancico en estudio

Hoy al portal ha venido, de Antonio Ripa (1721-1795)¹⁸ es un villancico de Navidad escrito en sol mayor para bajo solista, coro SSAT, violines y acompañamiento. Como ha señalado Vera (2020a: 122-123), su música se conserva en Lima (signatura AAL 28:39) y Santiago de Chile (signatura ACS 217)¹⁹. El manuscrito se conserva en partes musicales separadas (particelas) en buen estado²⁰. Su portadilla señala que es un “villancico a 5 y 9 al nacimiento de nuestro Señor Jesucristo con violines, órgano y bajo”²¹, pero en Chile se conservan solo cinco partes vocales: dos típles, alto, tenor y bajo. Vera señala que es una pieza “para coro a cuatro voces con ripieno más un bajo solista, acompañados por violines y bajo continuo” (2020b); y en el catálogo indica que el estado de la obra es “incompleta” [sic] pero más adelante señala “la segunda copia de la parte de vn2 se encuentra incompleta” (2024, ítem 631). No he podido revisar la copia conservada en Lima, pero a partir de lo señalado por Vera puedo concluir que las partes vocales diferentes de este villancico son cinco (las otras cuatro corresponderían a secciones corales duplicadas), por lo tanto, no faltarían partes musicales. Por mi parte, puedo añadir que al realizar la transcripción de esta pieza a partitura²² no detecté carencias musicales.

La historia debió ser particularmente atractiva en su época, pues, como veremos más adelante, motivó la creación de numerosas composiciones musicales. El villancico habla de un químico curandero, cuyo origen italiano se deduce del idioma en el que canta. Este individuo llega al portal para ofrecer a la concurrencia una variedad de bálsamos y remedios que curan diversos males, todo en presencia del Niño Jesús, quien lo observa riendo. La pieza, de carácter cómico, incluye recursos teatrales, como la presencia de un personaje principal que interactúa con los asistentes a la celebración. Los rasgos de este personaje son peculiares: es un comerciante charlatán que habla en italiano, y ofrece curar todo tipo de males, con métodos grotescos e inverosímiles²³.

¹⁸ El compositor nació en Tarazona. Se formó en el colegio de infantes y en el seminario. En 1745 viajó a Zaragoza para estudiar órgano y un año después regresó a su ciudad natal para ocupar el magisterio de capilla de la catedral. En 1753 se trasladó a Cuenca como maestro de capilla de la catedral y rector del Colegio de Infantes de Coro, cargos que ejerció hasta 1758. Posteriormente, se estableció en Madrid como maestro de capilla del Monasterio de las Descalzas Reales, entre 1758 y 1768. Ese año se trasladó a Sevilla como maestro de capilla de la catedral, cargo que ejerció hasta su muerte (Cabañas 1996: 1999).

¹⁹ En el catálogo más reciente del ACS se agrega el dato “Caja 8” (Vera 2024: ítem 631).

²⁰ El texto y la música son legibles y claros. Falta un trozo de papel en la parte de acompañamiento, que no afecta la visualización de la música.

²¹ La ortografía de esta cita se encuentra normalizada, para facilitar su comprensión.

²² La transcripción completa será publicada en mi tesis doctoral (en proceso).

²³ En esta pieza es posible observar la presencia de gran parte de los elementos que brindan indicios de teatralidad que propone Omar Morales (2024: 101-103). Así, se podría mencionar que hay un personaje caracterizado como italiano y comerciante que habla en italiano, lo que produce contrastes (en el habla en idioma extranjero y la de hispanoparlantes, en la música por cambios métricos, o en la interacción entre solista y el coro); también están presentes recursos como el humor y lo grotesco (lo que refuerza la comicitud de la pieza), la vivacidad en el habla y la correspondencia musical de los

La pieza es tripartita, con introducción, estribillo y coplas. Una introducción narrativa sitúa al auditor en el contexto local, en este caso Chile. En el estribillo, el bajo solista se presenta cantando en italiano (o una parodia del idioma). Dice ser un maestro de todos los remedios, capaz de ayudar a todo tipo de personas que tengan alguna dolencia. El coro establece una relación con la audiencia, invitándoles a escuchar al tal curandero. En las coplas, la charlatanería del supuesto químico se hace evidente al describir sus dudosos métodos de curación. Algunos de sus interlocutores se interesan, y otros desconfían.

A continuación podemos ver la transcripción completa²⁴ de su texto:

elementos sonoros sugeridos en la letra (las palabras repetidas suelen estar representadas por repeticiones de motivos musicales y ritmos). El análisis de la teatralidad de esta pieza sobrepasa los objetivos de este artículo, pero entregaré mayor información en mi tesis doctoral.

²⁴ En la transcripción he normalizado la ortografía de los textos en español, excepto cuando las diferencias fonéticas se asocian a arcaísmos. Los textos en italiano se mantienen, pues podrían incluir parodias de la lengua extranjera, un recurso habitual en los villancicos.

INTRODUCCIÓN

A dúo:

Hoy al portal ha venido
el químico curandero
que vino a Chile el verano
para pasar el invierno.
Este trae mil invenciones
de balsamos y remedios,
hoy que ha nacido el del mundo
viene uno que habla por ciento.

ESTRIBILLO

Bajo [solista, el curandero]:

Oli, pastorcilli,
Oli, zagaleco,
venite al portal
a dond videremo
qui yo so magistro
di tutti remedio,
di grandi, di chiqui,
di malo, di bueno.

[Todos:]

Venid, pastorcillos,
llegad, zagalejos,
veamos qué dice
el tal curandero
al Niño precioso
que le oye riendo.

[Bajo:]

¡Oh, cosí espantoso!
¡Oh, grandi consuelo!
Li bálsamo porto
qui sana los muertos,
a lus curcubatus
lus pungu derechus,
a lus porfiatus
lus curo lu necio,
qui yo so magistro
di tutti remedio,
di grandi, di chiqui,
di malo, di bueno.

Tiple 1:

Jesús, qué milagro!

Tiple 2:

Jesús, qué portento!

A 4:

Jesús solamente pudiera hacer eso.

Bajo:

Carissimi sapia
qui yo so magistro
di femina, di huomo,
di blanqui, di negro,
di grandi, di chiqui,
di malo, di bueno,
venite al portallo

a dond videremo
qui yo so magistro
di tutti remedio,
di fémina, di huomo,
di blanqui, di negro,
di grandi, di chiqui,
di malo, di bueno.

A dúo:

Pues por los ijares
hablando le vemos.

Respuesta de coplas:

[Todos:]
Venid, pastorcillos,
llegad, zagalejos,
veamos qué dice
el tal curandero
al Niño precioso
que le oye riendo.

COPLAS

Bajo:

1^a. Al huomo curcubato,
in la prensa li meto
e a catro o quinque volta
el corpo lindereso
mala Amma si fuche
io non mi curo de eso.

A dúo:

Tal modo de curar
es más enfermo

A 4:

Aténgome al Niño
que el yugo que ha puesto
remedias a los hombres
y no tiene riesgo.

Bajo:

E io so magistro
di tutti remedio,
di fémina, huomo,
di blanqui, di negro,
di grandi, di chiqui,
di malo, di bueno.

Respuesta de coplas:

[Todos:]
Venid, pastorcillos...

Bajo:

2^a. Al tuerti in la sua testa
li formo un abuquero,
un oquio di cristalo
li encajo por adientro,
ma si lus sesus echa
no so qui far in questo.

A dúo:

Eso es desentartar,
y quedar ciego.

A 4:

Sin ese peligro,
amor ha dispuesto
abrirnos los ojos
a nuestro remedio.

Bajo:

E io so magistro...

[Todos:]
Venid, pastorcillos...

Bajo:

3^a. Senza dolore mio
so saco en un momento
il muela y sil quijata
si vene con il yerro
io non riparo nunca
in esso mas u menos.

A dúo:

Como es la habilidad
es el efecto.

A 4:

El Niño si saca
al hombre algún hueso
es, dándole esposa,
su halago, y consuelo.

Bajo:

E io so magistro...

[Todos:]
Venid, pastorcillos...

4^a. [No se conserva la 4^a copla
del bajo]

A dúo:

Lo mismo sabe hacer
cualquier ungüento.

A 4:

Más ya contra antiguos
mortales venenos
se aplica a la tierra
el olio del cielo.

Bajo:

E io so magistro...

[Todos:]
Venid, pastorcillos...

En este villancico, el personaje principal es llamado “curandero”. Como veremos, en otras versiones similares se utiliza el mismo término, o se cambia por “saltimbanqui”. La Real Academia Española de 1780 define al “curandero” como: “el que se introduce a dar remedios y recetas sin ser médico aprobado”. La palabra “saltimbanqui” era utilizada en España para definir a un sujeto de la zona que actualmente es Italia, con las características aquí descritas, y aunque la referencia más antigua data de 1884, posiblemente su uso se remonte a un período anterior, pues en ella se remite a la palabra “saltabanco”, que sí se encuentra en ediciones previas, a partir de 1803:

SALTABANCOS o SALTABANCO, o SALTA EN BANCOS o SALTA EN BANCO, s. m. El que, blasónando de químico, puesto sobre un banco o mesa, junta el pueblo y relata las virtudes de algunas yerbas, confecciones y quintas esencias, que trae y vende como remedios singulares, a no muy subido precio. *Circulator loquax*. (RAE, 1803).

Pancracio Celrá (1995) aporta antecedentes literarios que confirman el uso del término con anterioridad. Señala que “saltimbanqui” o “saltabanco” era “una palabra muy del gusto de autores teatrales y novelistas del género pícaro”. Observa que Lope de Vega, en *El amante agraciado*, lo usó “con el significado de charlatán ambulante metido a boticario”, y cita unos versos que señalan que daba recetas en Sicilia (lo que permite deducir que era italiano). Celrá prosigue: “de ahí vino el nombre, porque subían y bajaban rápidamente del banco sobre el que se dirigían al público, saltando con agilidad, visitando las más alejadas villas y pueblos”. Observa asimismo que ya en la segunda mitad del siglo XVI, Mateo Vásquez de Leca los menciona en su obra *El filósofo de aldea*: “aquellos chocarreros, bufones y salta-in-banqui, como dice el italiano...”. Por último, indica que “en una loa anónima de muy poco después, un pícaro vagabundo cuenta sus andanzas por Italia, donde fue charlatán callejero, intercalando a menudo la lengua de aquel país que entonces era poderoso imán para los españoles”. Este personaje “engañoaba a la gente, absorta con su río de palabras, su oratoria simpática, su presencia histriónica” (Celrá 1995: 246-247). De esto se deriva que “saltimbanqui” es la palabra “saltabanco” italianizada y que el “saltimbanqui” forma parte de la tradición literaria española.

Las concordancias halladas

He separado en tres categorías las piezas concordantes halladas en la presente investigación: las concordancias próximas, las concordancias distantes y las piezas con raíces comunes. Considero como concordancia “próxima” a aquella pieza cuyos versos son idénticos o muy similares (en la totalidad o al menos en una sección) a los del villancico en estudio. Una concordancia “distante” es la que presenta un villancico con versos diferentes a los de *Hoy al portal ha venido*, pero creados sobre los mismos contenidos o temas; o con personajes, historias o situaciones similares a la pieza en estudio. Por último, la tercera categoría comprende al resto de las piezas con características, personajes, contenidos o elementos que permiten identificar una raíz común con el villancico en cuestión, aunque su distancia sea mayor. Las concordancias distantes y las piezas con raíces comunes son obras diferentes en texto y música al villancico en estudio, pero he decidido incluirlas porque considero que la información sobre los compositores y centros musicales de donde provienen podría brindar indicios sobre la circulación de los villancicos²⁵. No obstante, el análisis comparativo está centrado principalmente en las concordancias próximas.

²⁵ Debe tenerse en cuenta que la distinción entre las piezas con raíces comunes y aquellas no concordantes reviste un margen de subjetividad.

A. Evidencia sobre la circulación de los textos

Mi indagación en archivos españoles me ha permitido hallar más de una treintena de villancicos navideños²⁶ vinculados con *Hoy al portal ha venido*. Aquí presento seis concordancias próximas (dos de ellas detectadas previamente), seis concordancias distantes y otros veintiún villancicos más alejados, pero con raíces comunes. Estas piezas se encuentran en múltiples centros musicales, algunos considerablemente distanciados geográficamente. La evidencia documental demuestra que en ciertos centros estos villancicos fueron reutilizados en varias oportunidades.

Concordancias próximas

Como se visualiza en la tabla 1, se conservan dos versiones en pliegos impresos que provienen, respectivamente, del Monasterio de las Descalzas Reales (MDR) para la Navidad de 1738 y la Catedral de Sevilla para la fiesta de Reyes de 1773. El resto de los villancicos se conserva en manuscritos musicales; uno procede de Cuenca, pero se encuentra en Lima; otro en la Iglesia Colegial de Olivares (1770), localidad próxima a Sevilla; otro en la Catedral de Santiago de Compostela, y el último, probablemente procedente del MDR, en la BDH (ver Tabla 1).

Tabla 1. Concordancias próximas. Elaboración propia

Primer verso	Ciudad	Año	Fuentes	Tonalidad principal	Métricas	Plantilla
<i>Hoy al portal ha venido,</i> MDR. [Magisterio de José de San Juan]	Madrid	1738	Pliego BDH			
<i>Hoy al portal ha venido,</i> Antonio Ripa, [Catedral]	Cuenca	[1753-1758]	Manuscrito AAL, 28:39 (Lima)*. Concordancia detectada por A. Vera	Sol mayor	Intr.: 2/4 Est: 3/4 Cpls: 2/2, 3/4	Bajo solista, Coro SATB, Vns, A
<i>Hoy al portal ha venido,</i> Juan Pascual Valdivia, Iglesia Colegial	Olivares	1770	Manuscrito AICO, 63/36*			
<i>Un saltimbanqui italiano,</i> Antonio Ripa, Catedral (Reyes)	Sevilla	1773	Pliego MUSC. Conc. detectada por A. Vera			

²⁶ Las escasas excepciones, destinadas a la fiesta de Reyes, se indican en los cuadros.

Primer verso	Ciudad	Año	Fuentes	Tonalidad principal	Métricas	Plantilla
<i>Hoy al portal ha llegado, Melchor López, Catedral</i>	Santiago de Compostela	[1784-1822] ²⁷	Manuscrito ACSC, 76/2 **	La mayor	Intr: 2/4 Est: 6/8 Cpls: 6/8	Tenor solista, Coro SSAT, Coro SATB, Vns, Obs, Ac
<i>El curandero, Ramón Biosca [;MDR?]</i>	Madrid	[s.a.]	Manuscrito BDH**	Re mayor	Intr: 2/4 Est: 2/4 Cpls: 2/4, 3/8	Tenor solista, Coro SATB, Vns, Ac

*No ha sido posible revisar las fuentes de Cuenca ni de Olivares, pero a partir de lo señalado por Vera se concluye que la pieza originaria de Cuenca y conservada en Lima tiene las mismas características musicales que la versión local, pues los manuscritos conservadas en Hispanoamérica serían copias de esta (2020b).

**Tanto la versión de Melchor López como la de Ramón Biosca se encuentran completas, en partes musicales separadas (partichelas) y buen estado de conservación.

Se puede observar que la pieza más antigua procede del MDR; la fecha de interpretación (1738) permite situarla en el magisterio de capilla de José de San Juan²⁸ (esto no necesariamente significa que él sea el compositor). El pliego de la Catedral de Sevilla del villancico de Antonio Ripa (1773) fue hallado por Alejandro Vera, quien además encontró evidencia de que la versión en manuscrito conservada en Lima de *Hoy al portal ha venido* proviene de Cuenca. El musicólogo señala que en el manuscrito musical del ACS, en la introducción que narra la venida a Chile de un curandero, la palabra “Chile” está escrita debajo de “Lima”, para adaptarla al contexto local; y repara en que la fuente limeña presenta una modificación similar, al cambiar la palabra “Cuenca” por “Lima”, lo que remite al origen peninsular de la pieza²⁹. Vera observa que Ripa trabajó como maestro de capilla entre 1753 y 1758 en Cuenca y, más tarde, en Sevilla (Vera 2020b). Sin embargo, he comprobado que este villancico no aparece en el catálogo del archivo de la Catedral de Cuenca (Navarro 1973), lo que me permite suponer que ya no se conserva en dicho centro. El villancico de Melchor López conservado en Santiago de Compostela no está fechado, pero puede situarse en el magisterio de capilla del compositor (1784-1822). La pieza de Olivares, cuya fuente no he podido revisar, se inicia por “Hoy al portal ha venido / un saltimbanqui...” (Romero Lagares 2006: 156), lo que permite entrever que su texto es probablemente similar al del villancico en estudio. De especial interés es el hallazgo del manuscrito de *El curandero*, compuesto por Ramón Biosca, un tenor y compositor activo en Madrid desde fines del siglo XVIII hasta bien entrado el XIX, que después de trabajar en la Real Iglesia de San Cayetano se incorporó al MDR en 1797, donde permaneció más de tres décadas; es probable, entonces, que esta sea la versión más tardía del villancico. *El curandero* no solo es concordante en su texto con *Hoy al portal ha venido*; como veremos más adelante, su música presenta un conjunto de rasgos similares a la pieza conservada en Chile.

²⁷ Fecha estimada durante el período del magisterio de capilla de López (López-Caló 2001).

²⁸ Su magisterio comienza alrededor de 1710 o 1711, y concluye el año de su fallecimiento (1747) (Capdepón 1999: 43-47).

²⁹ Vera ha señalado que esta es otra copia del villancico (2020a: 121-123; 2020b; 2013b), a partir de lo cual puedo inferir que el manuscrito limeño es idéntico o muy similar al chileno en su texto y música. El musicólogo observa asimismo la presencia de un mismo amanuense en ambas copias; este escribe la totalidad del manuscrito santiaguino, mientras en el limeño “su presencia es marginal” (2013b: 148).

Las figuras 1 y 2 presentan los pliegos de las piezas del MDR y la Catedral de Sevilla (ver figuras 1 y 2).

VILLANCICO SEPTIMO.
INTRODUCCION.

Y al Portal ha venido
Un Salimbánqui, de aquellos,
Que en los Pueblos donde acuden
Dicen, que son Curanderos:
Elos traen mil inventones
De Balsámicos, y Remedios,
Y oy, que ha nacido el del Mundo,
Viene uno, que habla por ciento.

ESTRIVILLO.

Curand. Oli Palorcill,
Oli Zagaleco,
Venite al Portal,
Acui videremo,
Que lo to Maifiro
Di tuti Rinedio,

Di grandi , di chiqui , di malo ,
di bueno.
Coro 1. Vened, Palorcillos,
Coro 2. Vened, Zagalejos,
Veamos que dice el tal Curandero
Al Nino Precioso , que le oye
riyendo.
Curand. Oli cofo esfantosi,
O ! granito conuelo,
Lli Balsámico porto,
Que fana les Muertos,
A las Couronbatus
Llno pongr dhercush,
Callus pouifadus les euro illu
necio.
Coro 1. Jesu , que milagro !

VILLANICO NONO.
Introduccion.

U N Saltimbanqui Italiano
Llegó a Sevilla, de aquellos,
que en los Pueblos, donde acuden,
Dicen, que son Curanderos.
Este trae mil invenciones
De balsamos, y remedios,
Y si ha nacido del Mundo,
Vine uno, que habla por ciento.

Curandero. Oli, Pastorcillos:
Oli, Zagaleco:
Venite al Portalo,
Acui videremo,
Que i-o so Maxistro

g Di tutti remedio,
Di grandi, di chiqui,
Di malo, di bueno.
Curo. Venid, Pastorcillos,
Llegad, Zagalejos,
Vleamos, que dice,
El tra Curandero,
Al Niño precioso,
Que le oye, riendo.

Curand. O! così espantoso!
O! grandi consuelo!
Lli Balsamo porto,
Que sana lus muertos,
A lliis Courcubatus

Llus

Coro 2. Jesu, que portento!
Coro 3. Jesu, solamente
 Podiera hacer esto.
Caranda. Cartísimi papá,
 Que yo te Maestro
 Di femina, de uomo, di bianqui,
 di nero,
 Di grandi, di chiqui, di malo,
 di bueno.
Caro. Pues por los hijares
 Hablando le vemos,
 Vénid, Paforciños, vénid, Zagalejos,
 Veamos que dice el tal Carandero
 Al Niño Precioso, que le oyendo.

C O P L A S .

3. **Caranda.** Al huomo Curcubato
 En la preña il meto,
 Ca catro, o chiqueño bolta,
 Il corpo il inderozo,
 Ma la Animia si fuche,
 Io non mi curo de ello.
4. Tal modo de curar es mas
 enfermo:
 Atengome al Niño,
 Que el yngo que ha puello
 Remedia los hombres,
 Y no tiene riego.
Caranda. Es Maximo Dotore il
 Bambineto.

5. **Caranda.** Al Tueri en la sua testa
 Li formo un abuquero,
 Un ocho de cristallo
 Li encago por adentro,
 Ma ñu lo tiefu echa,
 Non so que far en quello.
4. Esto es defentorar, y quedara
 ciego:
 Si el be peligro

Amor ha dispuesto
Abríronos los ojos
A nuestro remedio,
Curanda, Col Soie que ha nascido,
yo lo credo.

3. *Curanda*, Senza dolorio mío
lo faco en un momento
La mola, è si la encia
Si bene con el yerro,
lo non riparo nunca
En omo fias, o mènres,
A 4. Como es la habilidad, es el efecto
El Niño si faca
Al hombre algun huello,
Es, andónde Eípoña,
Su allago, y contuelo.

Curanda, Ma con Scerpente, e poma
El tuo tormento.

4. *Curanda*, Puedo curar la rella
Dí cole, gambe, è peto
Mio balfano illi cura,
E si non fale chistro
Al menor brilla un himano
Untadole el pellico.

A 4. Lo mismo fabe hacer qualche
unguento
Mas ya contra antigos
Mortales venenos
Se aplica á la Tierra
El Olio del Cielo.

Curanda, Aquíto è veridat de verbo
ad verbum.

VI-

Figura 1. Fragmento de pliego de villancico procedente del MDR, 1738.
Fotografía: BNE.

Fotografía: BNE

La figura 3 presenta el inicio de la parte de tenor de *El curandero* de Biosca (ver Figura 3):

Llus pongo derechus,
Ca llos Poufriadius
Llis curu lo necio.
1. Jesu, qué milagro!
2. Jesu, qué portento!
3. Jesu solamente
Pudiera hacer eso.
Curand. Caríssimi Sapia,
Que i-o so Maxisto
Di tutti remedio,
Di feminia, di huomo,
Di bianqui, di nero,
Di grandi, di chiqui,
Di malo, di bueno.
Coro. Pues por los hijares
Hablando le vemos:
Venia, Pastorcillos, &c.

C O P L A S.

Curand. Al huomo coruebatu
En la prensa illi meto,
Ca catro, ó chinque volte
Il corpo illi inderezos;
Ma l'anima si fiche
Non sò que far en questo.
Duo. Tal modo de curar
Es mas enfermo.
Coro. Atengome al Niño,
Que el yugo, que hâ puesto,
Remedias los hombres,
Y no tiene riesgo.
Curand. E Maximo Dottore

Il Bambineto.

Curand. Senza dolore mio
Lo saco en un momento
La mola, è si la encia
Si bene con el yerro:
I-o non riparo nunca,
En oso mas, ó menos.
Duo. Como es la habilidad,
Es el efecto.
Coro. El Niño si saca
Al hombre algun huelso,
Es dandole Esposa,
Su alhago, y consuelo.
Curand. Ma con Serpente è Poma
Il suo tormento.

Curand. Ferititas de la testa,
Di Cole, Gambe, è Petto,
Mio Balsamo illi cura,
Mà si non sale cherto:
Al meno villa un huomo
Untandose el pellico,
Duo. Lo mismo sabe hacer
Qualquier vulgarito.
Coro. Mas yá contra antiguos
Mortales venenos,
Se aplica à la tierra
El Olio del Cielo.
Curand. Aquesto è ver tâ
De verbo ad verbum
Venia, Pastorcillos, &c.

F I N.

Figura 2. Fragmento de pliego de villancico de Antonio Ripa, Catedral de Sevilla, 1773. Fotografía: Minerva, USC.

Yutimbanqui. *Allegretto* 36

solo

Hoy al Por tal ha ve ni do
 un sal tim ban qui dea que llas que en los que blos don dea
 cu den di cen que son cu ran de ros di cen que son cu ran de
 ros es los traen mil in ven cion es de ba la
 mos y re me dios y hoy quea na ci do el del mundo vie neu
 no que habla por cien to vieneu no que habla por cien to
Allegretto 36 Ve ni d Pas tor ci llas ve
 ni d sa ga le los ve ni d ve a mos que di ce el

© Biblioteca Nacional de España

Figura 3. Fragmento de manuscrito de Ramón Biosca. Fotografía: BNE

Al comparar las introducciones de estas tres piezas con la chilena, se observa que son similares, pero existen variantes que permiten la adaptación a los diferentes contextos geográficos: Chile (o Lima) en el manuscrito local y Sevilla en la versión hispalense. En cambio, en las dos piezas vinculadas con el MDR, la acción se sitúa en un lugar inespecífico.

Otras diferencias leves se pueden apreciar en el término que define al protagonista del villancico. En la versión de Antonio Ripa conservada en Chile se presenta a un “químico curandero”, mientras que en las tres versiones peninsulares se utiliza el término “saltimbanqui” para referirse a este individuo como uno de aquellos que “dicen que son curanderos”.

En el estribillo, el texto de las cuatro piezas aquí presentadas es prácticamente idéntico. En las coplas hay diferencias mínimas: en la versión de Chile la extensión es menor, al omitirse los versos “*E maximo dottore / il bambineto*” y la copla que comienza por “*Feritas de la testa*”, que sí aparece en los tres villancicos peninsulares. En síntesis, hay coincidencia en la mayoría de los versos.

La pieza de Santiago de Compostela compuesta por Melchor López es algo menos concordante que las demás. La he incluido en esta categoría porque sus versos son muy similares a los de las piezas de Ripa, pero su protagonista no es extranjero, pues se expresa en castellano. Este se denomina “chamarilero”, que también es un comerciante. Con toda probabilidad, se trata de una adaptación del texto que ya conocemos:

*Hoy al portal ha llegado
 un cierto quídám de aquellos
 que en los pueblos donde acuden
 les chaman chamarileros.
 Con una arquilla colgada
 de los hombros y el pescuezo*

*con broma y algarabía
explica lo que trae dentro.*

Tenor solista:

*Hola, pastorcillos,
hola zagallos,
venid a comprarme,
pues barato vendo.
Yo traigo cosas al
uso del tiempo,
hebillas, mantillas
que llegan al suelo,
plumajes muy ricos
y bolas de sebo.*

Coro:

Venid pastorcillos...

No tuve la posibilidad de confrontar la música de todas las concordancias próximas, pero sí revisé los datos disponibles que consideré equiparables. En los manuscritos musicales confronté rasgos generales como el íncipit, la tonalidad, la plantilla y la métrica, y comprobé que todas las piezas eran diferentes. El caso de *El Curandero*, sin embargo, presentaba un notable conjunto de semejanzas que podrían constituir referencias intertextuales, lo que me llevó a profundizar más en el análisis comparativo, como se verá más adelante.

Otras piezas, como hemos visto, solo se conservan en pliegos impresos. No obstante, las indicaciones acerca de la plantilla vocal que aparecen en esas fuentes permiten hacer algunas comparaciones. En las figuras 1 y 2 podemos observar que en las versiones del MDR y de Sevilla hay diferencias en las texturas vocales asignadas a ciertos versos, lo que hace poco probable que se trate de la misma música. En la versión de Chile, “Jesús, qué milagro” y “Jesús, qué portento” son cantados por solistas tiple y tenor respectivamente, y a continuación un coro SSAT responde “Jesús solamente pudiera hacer eso”. En cambio, en la versión del MDR (1738) los primeros dos versos mencionados son cantados por coros diferentes, que se unen en el tercer verso (ver Figura 1). En la de Sevilla (1773), cada verso es cantado por un solista diferente, designado por un número correlativo entre el uno y el tres (ver Figura 2). Por otra parte, en la versión de Biosca el primero y el tercero de estos versos son cantados por un coro SATB y el segundo por un dúo AT (ver Figura 3).

La versión de Melchor López para Santiago de Compostela presenta mayores diferencias en su música que el resto de las concordancias próximas. Su instrumentación incluye oboes además de violines, y doble coro; la introducción es cantada por un coro SSAT, mientras que en *Hoy al portal ha venido* lo hace un dúo de tiple y alto, y en *El Curandero*, un tenor solista. No obstante, como en los demás casos revisados, hay un grado de interacción entre solos y coros. Se puede observar también que, como en *El Curandero*, en la versión compostelana el rol protagónico está destinado a un tenor solista. De todos modos, en general se puede concluir que *Hoy al portal ha venido* y sus concordancias próximas tendrían efectos de contraste similares en su música, probablemente como consecuencia del uso de versos iguales o muy similares.

El hecho de que la pieza próxima más antigua provenga del Monasterio de las Descalzas Reales podría reflejar la influencia de los centros musicales de patronato real hacia otros más distantes. Torrente observa que la Real Capilla de Madrid fue pionera en la transformación estructural producida a inicios del siglo XVIII en el género del villancico (1998: 102). Creo que este carácter pionero puede haberse extendido a otras capillas reales madrileñas, como la del MDR. Es preciso recordar, además, que las capillas reales generalmente contaban con plazas de poetas villanciqueros que creaban letras nuevas (sin duda, aptas para las nuevas estructuras del

género), y el MDR no fue la excepción³⁰. Considero factible, por lo tanto, que los compositores de otros centros –especialmente aquellos que no contaban con poetas– hayan tomado como referentes los villancicos procedentes de dichas capillas. Carmelo Caballero detecta la presencia en el archivo catedralicio vallisoletano de numerosas obras de músicos de la Real Capilla y los monasterios de La Encarnación y las Descalzas Reales, “pues la corte trataba de reunir en torno a sí a los mejores compositores de la época, con lo que éstos se convertían en un referente para todos los maestros del país y Madrid, el mayor foco de irradiación de repertorios poéticos y musicales”. Observa que “a los compositores se les permitía utilizar textos ya cantados en otras instituciones, siempre y cuando el ropaje musical que los debía acompañar –la compostura– fuera de nueva creación” (Caballero 2004: 18–22). Esto demuestra que la reutilización de los textos habría sido una práctica aceptada al menos en algunos centros musicales del mundo hispano.

Infiero que además podría haber otras motivaciones de los maestros para considerar como referentes a las capillas reales y reutilizar sus textos. Es preciso recordar que los textos debían ser aprobados por el cabildo para ser impresos y cantados; en consecuencia, posiblemente era una ventaja contar con letras de villancicos ya validadas en las capillas reales, pues eso facilitaría la aprobación por parte del cabildo de cada centro musical. Otra causal para la reutilización sería, con toda probabilidad, la escasez de recursos, especialmente en los centros musicales que no contasen con “compositores de letras”.

Concordancias distantes

Hemos visto que el personaje de este villancico ha estado presente desde la literatura española del Siglo de Oro. No es extraño, pues, que también en el siglo XVIII existieran múltiples casos de piezas más antiguas acerca de un “saltimbanqui” de origen italiano (ver Tabla 2):

Tabla 2. Concordancias distantes. Elaboración propia.

Primer verso	Ciudad	Año	Fuentes conservadas
<i>Un saltimbanqui de Italia</i> , Agustín de Contreras, Catedral	Córdoba	1726	Pliego BDH
<i>Un saltimbanqui de Italia</i> , Miguel Medina y Corpas, Catedral	Cádiz	1728	Pliego BDH
<i>Un saltimbanqui de Italia</i> , Joseph de Roca, Iglesia Prioral	Puerto de Santa María	1739	Pliego BCS, 39/47, libro 6
<i>Un piamontés saltimbanqui</i> , anón., Iglesia Real de San Cayetano	Madrid	1745	Pliego BDH
<i>Un piamontés saltimbanqui</i> , Juan Rossell, Catedral	Toledo	1765	Pliego BDH
<i>Un piamontés saltimbanqui</i> , Cándido José Ruano, Catedral	Ávila	[1782-1792] ³¹	Manuscrito ADA, 47/10 ³²

³⁰ En las actas capitulares de la Catedral de Málaga, el 7 de marzo de 1750 se registra que Antonio Pablo Fernández solicitó al cabildo el cargo de “compositor de letras” al morir Alejandro Ferrer, quien ocupaba simultáneamente dicha plaza en Málaga y en el MDR. El argumento era su nombramiento como sucesor de Ferrer en el monasterio madrileño. Su petición fue aceptada (Catedral de Málaga, AACC 1743-1752, Leg. 1044, Pieza 1, Fol. 866v).

³¹ El manuscrito no está fechado, pero el magisterio de Ruano en Ávila se sitúa entre 1782 y 1792 (Ríos 2020: 200).

³² Otros datos son: “Villancico a 9 v. (T “voz sola” SATB SATB), dos violines, dos oboes, órgano y acompañamiento. Solo las particellas, manuscritas. 47/10” (López-Caló 1978: ítem 393). Puedo agregar

Un saltimbanqui de Italia es un villancico de tema y características muy similares a la pieza en estudio. Sus versos fueron puestos en música por el maestro Agustín de Contreras para la Catedral de Córdoba (1726), el maestro Miguel Medina y Corpas para la Catedral de Cádiz (1728) y el maestro Joseph de Roca para la Iglesia Prioral del Puerto de Santa María (1739). Con toda probabilidad, a partir de aquella letra se generó *Un piamontés saltimbanqui*, una variante casi idéntica en sus versos, musicalizada en varias oportunidades: la más antigua proviene de la Iglesia Real de San Cayetano, Madrid (1745) y su compositor no se registra en el pliego³³. Posteriormente, este texto fue reutilizado por el maestro Juan Rosell en Toledo (1765) y por Cándido José Ruano en Ávila. Aunque solo se conserva la música de la pieza abulense y los pliegos impresos de los otros cinco villancicos, la comparación de estas seis fuentes me ha permitido apreciar algunos elementos similares. Como ejemplo, observemos la pieza de Toledo (ver Figura 4):

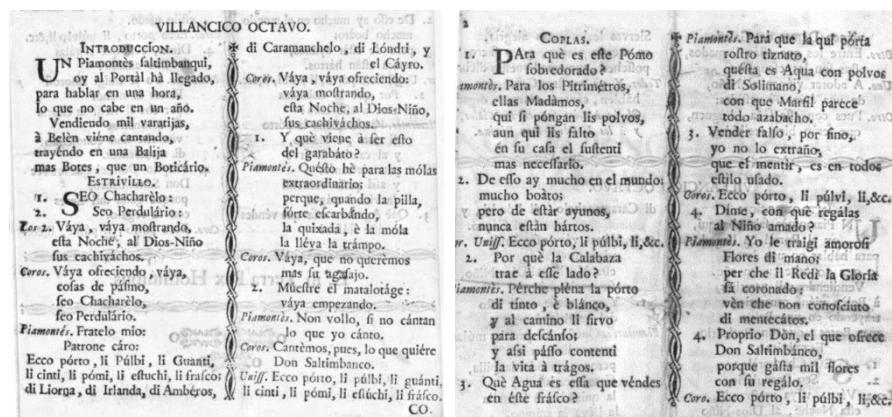


Figura 4. Fragmento de pliego de villancico de Juan Rossell, Catedral de Toledo, 1765. Fotografía: BNE.

Esta versión peninsular presenta varias semejanzas con la pieza conservada en Chile. En lo referente al texto, se observa que en la introducción, el verso “Hoy al portal ha venido”, primero de la versión chilena, es similar a “Hoy al portal ha llegado”, segundo verso de la toledana; “viene uno que habla por ciento”, octavo verso de la chilena, tiene un significado semejante a “para hablar en una hora / lo que no cabe en un año”, versos tercero y cuarto de la toledana; y “este trae mil invenciones / de bálsamos y remedios”, versos quinto y sexto de la chilena, son similares en su contenido a “vendiendo mil baratijas” y “trayendo en una valija / más botes que un boticario”, versos quinto, séptimo y octavo de la peninsular.

En el estribillo, el pliego entrega algunos datos acerca de la plantilla que permiten cotejarla con la chilena. El inicio de esta sección es diferente entre las piezas. En la toledana, dos solistas, luego un dúo y un coro se dirigen al “chacharero” (charlatán) para decirle que muestre al Niño “sus cachivachos”, y el “piamontés” responde con su solo en italiano. En la chilena, esta sección comienza con el aria del “químico curandero” que ofrece sus productos. A continuación, en ambas piezas se aprecian contrastes de textura vocal, durante la interacción entre el curandero

que la fuente se encuentra en excelente estado de conservación, tanto la música como el texto son legibles; la tonalidad principal es do mayor y las métricas utilizadas son cuatro cuartos y seis octavos.

³³ Se desconoce quiénes fueron los maestros de capilla de esta iglesia a partir de 1730 (Gutiérrez 2018: 52-56); por lo tanto, no es posible atribuir este villancico.

–o saltimbanqui– y los coros u otros solistas, que representan a la concurrencia. El final del estribillo (que más adelante se repetirá como respuesta de coplas) tiene algunas diferencias en términos dramáticos: en la versión chilena el solista se presenta como un “*magistro di tutti remedio*” que ofrece productos para todo tipo de personas, y luego los coros llaman a pastorcillos y zagalejos a ver qué dice “el tal curandero / al Niño precioso / que le oye riendo”; en cambio, en la toledana, el coro se une al protagonista para repetir su pregón al unísono: “Cantemos, pues, lo que quiere / don Saltimbanco”. (Unísono:) “*Ecco porto, li pulvi, li guanti / li cinti, li pomì, li estuchi, li frasco*”.

Los efectos de contraste en las coplas son similares, aunque cambia el orden de los participantes. En la versión chilena, el curandero ofrece sus métodos curativos y los coros y solistas reaccionan, mientras que en la toledana son algunas personas aisladas representadas por solistas quienes preguntan al saltimbanqui acerca de sus productos y él responde para qué sirven.

La comparación entre estos villancicos permite observar que sus versos son diferentes al del villancico en estudio, pero creados sobre un mismo tema y con un protagonista similar. La versión chilena y sus concordancias próximas probablemente correspondan a la creación de otro poeta que habría conocido el texto escrito o habría presenciado la interpretación de alguna de las piezas más antiguas y se habría basado en ese argumento para crear nuevos versos.

Piezas con raíces comunes³⁴

Existen numerosos villancicos que comparten elementos en común con la obra aquí estudiada, pero su distancia es mayor, pues están protagonizados por personajes diferentes, cuyos ofrecimientos al Niño son, también, de diversa índole (ver Tabla 3):

Tabla 3. Piezas con raíces comunes. Elaboración propia

Primer verso	Ciudad	Año	Fuentes conservadas
<i>Hoy al portal de Belén</i> , Miguel Gómez Camargo, Catedral	Valladolid	[1654 - 1690] ³⁵	Manuscrito AGDV, 85/17*
<i>Hoy al portal de Belén</i> , Manuel de León Marchante, Capilla Real	Madrid	1672	Obras póstumas de M. L. Marchante V.2, pp. 108-109. BDH
<i>Hoy a el portal de Belén</i> , Pedro de Ardanaz, Catedral	Toledo	1689	Pliego BDH
<i>Hoy al portal de Belén</i> , Tomás Miciezes “el menor”, Catedral	Salamanca	[1694-1718] ³⁶	Manuscrito ACSAL, Cj. 5081 n° 05
<i>Hoy al portal de Belén</i> , anónimo, Catedral	Salamanca	[1694-1718] ³⁷	Manuscrito (sólo texto) ACSAL, Cj. 5006 n° 18
<i>Hoy al portal de Belén</i> , José Martínez de Arce, Catedral	Valladolid	1715	Manuscrito AGDV, 70/220 Letra manuscrita AGDV, E-V: LTV I:1/47 (6)

³⁴ La amplitud de las características hace difícil la exhaustividad en esta categoría, pero he procurado incluir el máximo número posible de piezas vinculadas. No se incluyen datos musicales acerca de ellas, pues su revisión está centrada en mostrar las variantes del texto y brindar una aproximación hacia los vínculos entre los compositores o centros musicales de procedencia.

³⁵ Período del magisterio de Gómez Camargo (Caballero 2001: 54).

³⁶ Período del magisterio de Miciezes (Montero 2011: 29-30).

³⁷ Quizá sea un texto alternativo para la música de Miciezes.

Primer verso	Ciudad	Año	Fuentes conservadas
<i>Hoy al portal de Belén</i> , Francisco Pascual, Catedral de San Antolín	Palencia	1729	Manuscrito ACSA, 26/11*
<i>Hoy al portal de Belén</i> , Francisco Pascual, Catedral de San Antolín	Palencia	1731	Manuscrito ACSA, 29/3*
<i>Hoy al portal de Belén</i> , Francisco de las Casas ³⁸ , Monasterio	El Escorial	[c. 1734]	Manuscrito RBME, 22/10*
<i>Al portal llega esta noche</i> , Juan Martín Ramos, Catedral	Salamanca	1739	Manuscrito ACSAL, Cj. 5051 n° 20
<i>Hoy al portal han llegado</i> , Joseph de Roca, Iglesia Prioral	Puerto de Santa María	1740	Pliego BCS, 40/39, N° 8
<i>Hoy al portal de Belén</i> , Jaime Casellas, Catedral	Toledo	1748	Manuscrito ABCT, Fondo musical moderno 12/2 (libro), fols. 200v a 209. Pliego Fondo musical moderno, Caja 1 “Letras de villancicos 1629-1732” [errata en años].
<i>Atención, que hoy han llegado</i> , Jaime Casellas, Catedral	Toledo	1751	Manuscrito ABCT, 13/1, fols. 236v a 247
<i>Un totilimundi trae</i> , Juan Martín Ramos, Catedral (Reyes)	Salamanca	[1754-1781] ³⁹	Manuscrito ACSAL, Cj. 5067 n° 15
<i>Hoy al portal de Belén</i> , Antonio Soler, Monasterio	El Escorial	1766	Manuscrito RBME, 120,7*
<i>Atención, que hoy han llegado</i> , Antonio Ripa, Catedral	Sevilla	1768	Pliego BDH
<i>Hoy al portal de Belén</i> , Antonio Ripa, Catedral	Sevilla	1777	Pliego BCS, 42/41, N° 20
<i>Hoy al portal de Belén</i> , Juan Pascual Valdivia, Iglesia Colegial	Olivares	1777	Manuscrito AICO, 62/36*
<i>Hoy al portal de Belén</i> , Juan Lorenzo Muñoz, Catedral	Sigüenza	1783	Pliego BDH
<i>Un totilimundi trae</i> , Melchor López, Catedral	Santiago de Compostela	1784	Manuscrito ACSC, 70/8 y L. E. 4, fols. 1016
<i>Un tutilimundi a cuestas</i> , Francisco Antonio Gutiérrez, Catedral	Toledo	1814	Manuscrito ABCT, 87/4

* No ha sido posible revisar la fuente para acceder al texto completo.

Entre los más antiguos, se encuentran el de Manuel de León Marchante para la Capilla Real de Madrid, “Hoy al portal de Belén / trae el tamboril Antón / y ha de tocar la tonada / que tanto al Rey agradó” (1672) y el de Pedro de Ardanaz para la Catedral de Toledo, acerca de un portugués que ha venido al portal “a contar unas pendencias / para divertir al Niño”. Otro villancico temprano (aunque no fechado) fue puesto en música por Miguel Gómez Camargo para la Catedral de Valladolid; es probable que sea similar al compuesto por su sucesor José

³⁸ De las Casas (1657-1734) fue monje jerónimo de Guadalupe, pero el villancico se conserva en El Escorial.

³⁹ Período del magisterio de Martín. Su ingreso a la catedral fue anterior, como niño de coro (Montero 2011: 33).

Martínez de Arce (1715), cuyo texto⁴⁰ concuerda con el de Ardanaz. Esta pieza tiene en común con el villancico en estudio la presencia de un extranjero (esta vez portugués) que canta como solista en su idioma o una parodia de este, e interactúa con un coro y otros personajes.

Existen otras variantes, como el villancico de la Catedral de Salamanca de Tomás Miciezes, acerca de un “calderero” y un “cedacero”; la pieza anónima –también salmantina– que tiene por protagonista a un “introducido”; o la pieza de Francisco de las Casas, en la que participan “un ciego y un sordo”. *Al portal llega esta noche*, de Juan Martín Ramos, es una interesante variante salmantina de contenido político, cuyo protagonista, aparentemente aragonés, vitorea al “rey dellas Sicilias y la reina despusada” (1739). La pieza de Joseph de Roca habla de unos niños que “al recién nacido infante / su tonada le cantaron” (1740). La pieza toledana de Jaime Casellas (1748), cuyo texto fue reutilizado por Antonio Soler en El Escorial (1766), por Antonio Ripa en Sevilla (1777) y por Juan Lorenzo Muñoz en Sigüenza (1783), se trata de un comerciante de flores procedente de las Indias.

También en Salamanca se conserva *Un totilimundi trae*, un villancico de Reyes del maestro Martín, acerca de un extranjero “que al ver al Señor del mundo / viene con el mundo a cuestas”, texto utilizado más tarde por Melchor López en la Catedral de Santiago de Compostela (1784). Semejantes son los versos de *Un tutilimundi a cuestas*, musicalizados tres décadas más tarde por Francisco Antonio Gutiérrez para la Catedral de Toledo, que habla de un personaje que trae todo el mundo a cuestas sobre un animal (1814). De manera similar a *Hoy al portal ha venido*, en estas piezas el habla del solista revela su origen italiano.

La mayoría de los villancicos hallados durante el presente estudio son de carácter cómico, pero *Atención, que hoy han llegado*, con música de Jaime Casellas para la Catedral de Toledo (1751), tiene como personajes a “unas indianas festivas” que “a Belén llevan / su flota de flores / en tonadilla”. Esta pieza se destaca por su corte espiritual, pues las indianas, con metáforas de flores, cantan al recién nacido con ternura y devoción, quizás rasgos asociados preferentemente a personajes femeninos. La letra fue posteriormente reutilizada por el maestro Antonio Ripa en la Catedral de Sevilla (1768).

B. Posibles referencias intertextuales que brindarían evidencia musical de la circulación de *Hoy al portal ha venido*

La revisión de las diferentes versiones musicales que se conservan en España cuyos textos son concordantes con *Hoy al portal ha venido* me permitió observar que, en una de ellas, *El curandero* de Ramón Biosca, existen ciertas semejanzas musicales con la versión conservada en Chile, compuesta por Antonio Ripa⁴¹. En consecuencia, he comparado con mayor profundidad ambas composiciones, en la búsqueda de conexiones o influencias entre ambas piezas que podrían constituir referencias intertextuales⁴². De ser así, esto podría significar que Ramón Biosca

⁴⁰Agradezco al musicólogo Carmelo Caballero su amabilidad al facilitarme una copia digital del texto manuscrito de esta pieza y su signatura “no oficial”, asignada por él junto al archivero Jonás Castro, que registro en la Tabla 3 (Comunicación personal por correo electrónico del 30 de mayo al 14 de junio de 2023).

⁴¹ La transcripción completa de *Hoy al portal ha venido* de Antonio Ripa (ACS 217) y algunas secciones de *El Curandero* de Biosca serán publicadas en la tesis doctoral de mi autoría, actualmente en proceso.

⁴² El concepto de intertextualidad fue introducido en la semiótica literaria por Julia Kristeva “en una época en que la originalidad autoral dejó de considerarse un valor irrenunciable” y “hace hincapié en la habilidad del lector para relacionar un texto con una red amplia de otros textos que conoce”; de esta manera, en la música, “el oyente establece relaciones de parentesco entre momentos de varias obras estableciendo redes que colaboran en sus procesos de comprensión” (López-Cano 2007: 30-31). Según Vera, los tipos de intertextualidad en la música se pueden dividir en citas, paráfrasis y alusiones. La cita es “un fragmento musical, generalmente [...] de autoría ajena, que un compositor introduce

conoció una o ambas obras de Antonio Ripa, *Hoy al portal ha venido* y *Un saltimbanqui italiano*, lo que constituiría nueva evidencia musical de la circulación de este villancico.

Una semejanza significativa se produce en torno al primer tema musical, creado para el verso octosílabo “Hoy al portal ha venido”. El ritmo es el mismo en ambas piezas: una anacrusa de tres corcheas, galopa, y cuatro corcheas (ver figuras 5 y 6)⁴³. Por tratarse del íncipit del canto en ambas obras, esta posible referencia es especialmente perceptible.

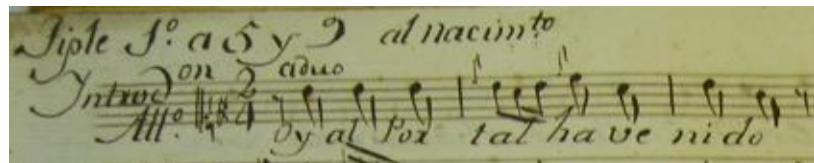


Figura 5. Íncipit vocal de *Hoy al portal ha venido*, de Antonio Ripa. Fotografía: Alejandro Vera.



Figura 6. Íncipit vocal de *El curandero*, de Ramón Biosca. Fotografía: BNE.

Es factible que la estructura métrica de un verso octosílabo como este pueda originar un ritmo como el que aquí se observa, especialmente si se utiliza la misma métrica de compás en ambas versiones (dos cuartos), pero también es posible que esta semejanza no sea casual; en otras palabras, podría inferirse que Biosca realiza una cita rítmica de la pieza de Ripa.

Otro aspecto similar a destacar es que en ambos villancicos el canto en la sección del estribillo se inicie con un salto de cuarta descendente desde la tónica hasta la dominante sobre la palabra “Oli” [hola]; el saludo del “curandero” hacia la concurrencia. Este es un momento teatralmente significativo dentro de la pieza, porque corresponde a la primera intervención –en otras palabras, la *entrada a escena*– del protagonista (ver figuras 7 y 8).

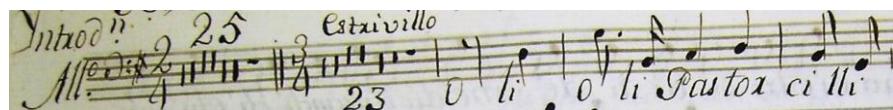


Figura 7. Inicio del canto del curandero en *Hoy al portal ha venido*, de Antonio Ripa. Fotografía: Alejandro Vera.

en su obra sin modificarlo o con mínimas alteraciones”. La paráfrasis es también un fragmento musical que se introduce después de ser sometido a “transformaciones relevantes” que lo distinguen del original. La alusión es una “referencia indirecta y no evidente a una estructura, procedimiento o pasaje de otra obra”. Como señala el musicólogo, la diferencia entre estos términos, especialmente los dos últimos, en ocasiones puede resultar discutible (2015: 34-36).

⁴³ Las fuentes musicales manuscritas no cuentan con números de compás.



Figura 8. Inicio del canto del curandero en *El curandero*, de Ramón Biosca. Fotografía: BNE.

Esta semejanza es menos perceptible que la anterior por su brevedad, ya que después del salto de cuarta los ritmos y melodías son diferentes. Pese a esto, existe la posibilidad de que Biosca haya incluido este salto como alusión a la pieza de Ripa.

En ambos villancicos, el canto en las coplas inicia con un salto de cuarta ascendente desde la dominante a la tónica, sobre el verso “*Al huomo corcubato...*”. Como en el caso anterior, participa aquí el personaje del curandero. Pero el contorno melódico de la frase, en este caso, también presenta cierta semejanza en ambas obras, por lo que esta referencia podría interpretarse como una paráfrasis de la obra de Ripa (ver figuras 9 y 10).

Figura 9. Inicio del canto del curandero en las coplas, en *Hoy al portal ha venido*, de Antonio Ripa. Transcripción propia.

Figura 10. Inicio del canto del curandero en las coplas, en *El curandero*, de Ramón Biosca. Transcripción propia.

Se puede observar que en tres momentos destacados de la pieza existen semejanzas en el inicio del canto de cada sección. Este hecho no parece ser fruto del azar, sino más bien indicativo de una relación intertextual entre ambas obras.

Otra referencia, quizás más llamativa, se observa en el pasaje “*di grandi, di chiqui, di malo, di bueno*”, mediante el cual el curandero reitera que tiene productos para todo tipo de personas (ver figuras 11 y 12).

Figura 11. Fragmento del canto del curandero en el estribillo, en *Hoy al portal ha venido*, de Antonio Ripa. Transcripción propia.



Figura 12. Fragmento del canto del curandero en el estribillo, en *El curandero*, de Ramón Biosca. Transcripción propia.

Al comparar estas piezas se puede observar que, aunque los ritmos no son iguales, en ambas piezas y para los mismos versos, esta sección reiterativa del pregón del curandero está representada musicalmente mediante la repetición de motivos melódicos descendentes en el canto del bajo solista. En mi opinión, el uso de este recurso podría constituir una paráfrasis de Biosca al villancico de Ripa. Como contraargumento, podría señalarse que este villancico es muy teatral, y que uno de los recursos que refuerzan su teatralidad es la “monotonía, dada, por ejemplo, con la repetición idéntica y prolongada de un mismo giro melódico, una misma armonía, un mismo patrón rítmico” (Morales 2024: 103)⁴⁴. Se puede señalar también que las repeticiones de pequeños motivos musicales son típicas de las arias cómicas de la ópera dieciochesca de estilo italiano (por ejemplo, se encuentran en *Madamina, il catalogo è questo de Don Giovanni* [1787], de W. A. Mozart o en la más temprana *Aspettare e non venire de La serva padrona* [1733], de G. B. Pergolesi), y que tal vez ambos compositores hayan decidido utilizar este recurso con el objetivo de hacer más cómica la pieza o incluso aludir a la ópera bufa. No obstante, también es posible que Biosca haya tenido la intención de hacer referencia a la versión de Antonio Ripa. Debe tenerse en cuenta que Biosca fue un compositor del período más tardío de la historia del villancico; estuvo activo principalmente durante el siglo XIX, y es posible que él haya conocido este recurso por medio de la música de Antonio Ripa.

En su conjunto, la presencia de los indicios de intertextualidad musical aquí expuestos sugiere que la música del villancico de Antonio Ripa fue conocida por Ramón Biosca. Esto es posible, dado que Biosca fue capellán titular en el MDR de Madrid desde 1797 hasta al menos 1836, donde trabajó como músico, además de desarrollar otras actividades⁴⁵. Antonio Ripa,

⁴⁴ En su estudio acerca de la teatralidad de los villancicos hispanoamericanos, Omar Morales menciona la “simplicidad de las líneas melódicas o monotonía” como uno de “los aspectos musicales considerados como complemento concordante o refuerzo de una acotación implícita en el texto literario, incluso como elemento conformador de un gesto o acto escénico” (2024: 102-103).

⁴⁵ La información publicada acerca de Biosca es escasa, pero es sabido que vivió entre los siglos XVIII y XIX, y que era tenor y compositor en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid (López-Calo 1999: 482). Me permite ampliar esta información con los datos que he recabado recientemente. Ramón Biosca Rodríguez era natural de Madrid, hijo de Francisco Biosca, natural de Reus y María Antonia Rodríguez, de Segovia (AHPM 22392: 53). Siendo músico de la Real Iglesia de San Cayetano de Madrid, se presentó a oposiciones a la plaza de tenor en el MDR, proceso que se extendió entre 1788 y 1792. Pese a sus habilidades para el cargo, reconocidas por varios “sujetos inteligentes” que presenciaron las pruebas, no fue seleccionado y la plaza fue otorgada al sacerdote Sebastián Pérez. Los argumentos para aquella decisión no quedan del todo claros, pero se hace referencia al “estado secular” de Biosca, y se defiende el hecho de “preferirse el sacerdote al que no lo es”, entre otras razones (AGP, Patronatos, MDR, Caja 79, Exp. 45 1788-1792: 19v). Tanto la condición secular como laboral del músico habrían cambiado posteriormente, pues a partir de 1797, siendo maestro de capilla Manuel Mencía, Biosca pasó a ser capellán titular en el monasterio madrileño, según se registra en la *Guía del estado eclesiástico secular y regular* (1797: 26), publicación periódica anual que detalla los cargos de los religiosos. En la *Disposición testamentaria de pobre* firmada por el músico en 1807 ante el escribano Agustín Mateos, Biosca declara ser “presbítero capellán” en el MDR (AHPM 22392 1807: 53). Múltiples fuentes musicales y documentales manuscritas demuestran que permaneció en dicha institución religiosa por más de tres décadas, posiblemente hasta su muerte, y compuso numerosas piezas musicales. El manuscrito autógrafo de su *Himno epítálmico del feliz himeneo a nuestros augustos soberanos D^r Fdo. 7^o y D^r María Cristina de Borbón* (BNE MC/5307/32) da cuenta de su actividad como compositor en 1829. La obra musical más tardía que he localizado de su autoría es *Si buscás corazones amantes*, fechada en 1831.

después de ejercer el magisterio de capilla en la Catedral de Cuenca, desempeñó el mismo cargo en el MDR de Madrid entre 1758 y 1768 (Cabañas 1996, 1999). Es posible que él haya llevado material de su autoría desde Cuenca a Madrid, incluyendo el villancico *Hoy al portal ha venido* u otra versión similar. Décadas más tarde, Biosca habría conocido allí el manuscrito o escuchado la música en una interpretación posterior, y reutilizado el texto para crear nueva música, con algunos préstamos musicales tomados de la obra de Ripa. El manuscrito de *Hoy al portal ha venido* ya no se conserva en Cuenca, tampoco en el MDR ni en Sevilla. Hasta el momento no he encontrado un documento que demuestre cómo fue enviado este villancico a Hispanoamérica. No obstante, dado que las obras de Ripa conservadas en la catedral hispalense fueron puestas a la venta después de su fallecimiento⁴⁶, entre estas, ciento cuarenta villancicos⁴⁷, es posible que esta pieza haya sido vendida y enviada a Lima, copiada allí y luego enviada a Chile.

Conclusiones

El estudio de las concordancias de *Hoy al portal ha venido* brinda numerosos casos de letras concordantes conservadas en pliegos impresos de villancicos, pero los manuscritos musicales de la mayoría de esas piezas ya no se conservan en los centros peninsulares. Las escasas fuentes encontradas cuyos textos son iguales o muy similares (concordancias próximas) no concuerdan en su música. Los datos hallados acerca del villancico *Hoy al portal ha venido* sugieren que los textos de los villancicos, conservados principalmente en pliegos impresos, circularon en mayor medida que los manuscritos musicales. La tesis doctoral de mi autoría (actualmente en proceso) aportará más información al respecto, al replicar esta metodología en la totalidad del corpus navideño del ACS.

La revisión de numerosas fuentes de villancicos vinculados con *Hoy al portal ha venido* permite apreciar que sus versos fueron reutilizados en diversos centros, y que a partir de ellos se crearon otras versiones, algunas similares y otras divergentes. Las piezas más antiguas se remontan a la segunda mitad del siglo XVII y provienen de la Capilla Real de Madrid y las catedrales de Valladolid, Toledo y Salamanca. La versión más temprana en torno a la figura de un

(BNE MC/4205/5). Los documentos autógrafos conservados demuestran que ejerció además otras labores no musicales hasta al menos 1833 (véase por ejemplo el expediente firmado ese año por él sobre la tasación de unas vidrieras, en AGP, Patronatos, MDR, Caja 32, Exp. 14 1833: 52). Uno de sus contactos estrechos fue el sacerdote Juan Francisco Tárrega, otro músico y capellán titular del monasterio que más tarde se trasladó a la Real Cámara y Capilla; Biosca lo nombró beneficiario de todos sus libros, breviarios y papeles de música a su fallecimiento en la ya mencionada *Disposición testamentaria de pobre de 1807* (AHPM 22392 1807: 53v.), aunque el beneficio se revocó en 1814 (AHPM 20099 1814: 514-515). Saldoni señaló que a principios del siglo XIX era maestro de capilla en el monasterio (1885 V. 2: 35), información que cita López-Calo (1999: 482); pero, aunque numerosas fuentes documentales que tuve a la vista se refieren a él como capellán titular o presbítero entre 1797 y 1836, en ninguna se registra a Biosca como maestro de capilla. En cambio, la ya mencionada *Guía del estado eclesiástico*, indica que los maestros de capilla en ese período fueron Manuel Mencía (hasta 1805), Miguel Maniel (en 1806, probablemente interino) y Francisco Javier Gisbert (desde al menos 1814 hasta al menos 1835). Aunque no he tenido acceso a todos los fascículos de dicha publicación (los principales vacíos se encuentran entre 1807 y 1813, y después de 1835), los datos sugieren que durante la permanencia de Biosca en el MDR siempre hubo otros maestros de capilla (al menos de manera oficial). La fecha de su fallecimiento es desconocida, pero los últimos pagos que le hicieron corresponden a misas efectuadas por ausencia del capellán mayor, en enero de 1835 y enero de 1836 (*Libro en que se toma la razón de lo que se libra por el señor capellán mayor para gastos ordinarios y extraordinarios de estas reales fundaciones*, RBP DIG/MD/F/9_E 1815-1836: 212, 219v.). A partir de ello, se deduce que su muerte fue posterior a enero de 1836.

⁴⁶ Fernando Cabañas repara en la publicación de los avisos que promocionaron la venta de música de Ripa (1999: 204).

⁴⁷ Véase "Noticias particulares de Madrid", *Diario de Madrid*, LII (21 de febrero, 1798), pp. 207-208.

saltimbanqui, que proviene de la catedral cordobesa, es dieciochesca, y su personaje italiano coincide con el período de la italianización de la música española. Estos villancicos serían antecesores de *Hoy al portal ha venido* y sus concordancias próximas.

La evidencia documental demuestra que la concordancia próxima más antigua de *Hoy al portal ha venido* proviene del MDR, lo que sugiere a dicho monasterio de patronato real como probable centro originario de esta pieza. Las capillas reales solían contar con plazas de poetas villanciqueros, y la reutilización de las letras de su autoría en otros centros musicales podría ser un reflejo de la relevancia de las capillas reales situadas en Madrid como referentes musicales en la Península y el resto del mundo hispánico. Además, el hecho de contar con letras de villancicos validadas previamente en las capillas reales posiblemente facilitaba la aprobación por parte del cabildo de cada centro musical. Otro factor para la movilidad de los villancicos pudo ser la mayor o menor disponibilidad de recursos económicos para destinar a la creación. De esta forma, los villancicos habrían llegado hasta sitios lejanos del mundo hispano como la Catedral de Santiago de Chile, donde el deterioro de los papeles de música y la incorporación de adaptaciones dan cuenta de su uso reiterado.

Las variantes en los versos de *Hoy al portal ha venido* demuestra que hubo un desarrollo en paralelo de piezas semejantes con personajes diversos, frecuentemente extranjeros, y en muchos casos, italianos. En consecuencia, se puede inferir que el protagonista de los villancicos más antiguos habría evolucionado hasta decantarse en un curandero o saltimbanqui de rasgos específicos, como la charlatanería y la nacionalidad italiana. Esta última cualidad resultaba especialmente adecuada si los compositores deseaban introducir secciones italianas en su puesta en música, una “tendencia” desde inicios del siglo XVIII⁴⁸. La italianización de la música española durante el siglo dieciocho contribuyó probablemente a la italianización del personaje de esta pieza. El saltimbanqui o curandero italiano fue protagonista de múltiples piezas de origen común, entre las que se encuentra *Hoy al portal ha venido*, la versión tardía conservada en el ACS, cuyo personaje principal es italiano, y está representado musicalmente por un solista que canta arias al estilo italiano, con violines y acompañamiento.

En términos generales, la comparación de *Hoy al portal ha venido* con sus concordancias próximas, distantes y otras piezas con raíces comunes permite observar que el personaje foráneo (o al menos, peculiar) llega al portal con sus productos para vender a los asistentes, o con sus regalos o destrezas para ofrecer al Niño, mientras el resto de los asistentes reacciona o interactúa con él. Las múltiples versiones mantuvieron ciertos elementos en común, como el tratamiento musical de las plantillas vocales mediante contrastes entre solista y coros o grupos reducidos. El humor está presente en la mayoría de los casos, pero también hubo versiones más serias y espirituales, como la femenina que se ha descrito.

Las posibles referencias intertextuales encontradas en *El curandero* sugieren que la música de esta pieza de Ripa fue conocida por Biosca, probablemente en el MDR, donde trabajó décadas más tarde. A partir de ella, Biosca habría compuesto nueva música con el mismo texto, y con algunos préstamos musicales. De ser así, esto aportaría nueva evidencia acerca de la circulación de este villancico desde España hacia Chile, con Lima como punto intermedio. El manuscrito de este villancico dieciochesco proviene de Cuenca y se conserva en Lima y Santiago de Chile. Es posible que esta pieza, inicialmente interpretada en Cuenca, haya sido llevada por Ripa a los otros centros donde trabajó, es decir, al MDR y la Catedral de Sevilla; y que después de su muerte, se haya vendido y enviado a Hispanoamérica. En el futuro, estudios comparativos como este posiblemente permitan detectar otros casos de intertextualidad musical entre villancicos.

⁴⁸ Torrente observa cómo a principios del siglo dieciocho las novedades italianas se incluyeron de manera natural por medio de los villancicos teatrales. Señala que entre 1703 y 1705, en todas las celebraciones de la Capilla Real había villancicos, probablemente compuestos por Durón, que incluían un personaje italiano que cantaba “al uso de Italia”, “introduciendo recitativos, arietas y minuets” (2014: 134).

Aunque se conoce la noticia de la puesta a la venta de la música de Antonio Ripa, no ha sido posible hallar evidencia documental del traspaso de este villancico ni de su envío a Hispanoamérica. Sin embargo, la presencia en la Península de numerosas versiones de villancicos vinculados con *Hoy al portal ha venido* constituye una nueva evidencia de su procedencia española.

Un estudio más profundo de las diversas adaptaciones efectuadas a este u otros villancicos permitiría determinar si en cada centro musical existieron ciertas preferencias por determinados personajes o temas, o si se produjeron sucesos específicos que generaron variantes como las que aquí se han presentado.

Abreviaturas

AACC	Actas capitulares
AAL	Archivo Arzobispal de Lima
ABCT	Archivo y Biblioteca Capitulares de Toledo
ACS	Archivo Musical de la Catedral de Santiago de Chile
ACSA	Archivo de la Catedral de San Antolín (Palencia)
ACSAL	Archivo de la Catedral de Salamanca
ACSC	Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela
ADA	Archivo Diocesano de Ávila
AGDV	Archivo General Diocesano de Valladolid
AGP	Archivo General de Palacio
AHPM	Archivo Histórico de Protocolos de Madrid
AICO	Archivo Iglesia Colegial de Olivares
BCS	Biblioteca Capitular y Colombina del Arzobispado de Sevilla
BDH	Biblioteca Digital Hispánica
BNE	Biblioteca Nacional de España
MDR	Monasterio de las Descalzas Reales
MUSC	Fondo Digital Minerva, Universidad de Santiago de Compostela
RBME	Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial
RBP	Real Biblioteca de Palacio

BIBLIOGRAFÍA

BÈGUE, ALAIN

- 2007 “A literary and typological study of the late 17th-century villancico”, *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800. The villancico and Related Genres*. Tess Knighton y Álvaro Torrente (editores). Londres y Nueva York: Ashgate, pp. 231–282.
- 2013 “«Tres o cuatro villancicos de las mejores letras»: transmisión y recepción de los villancicos en el Barroco tardío”, *Criticón*, CXIX, 99–126. DOI:10.4000/criticón.625

BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA

- 1990 *Catálogo de villancicos y oratorios. Siglos XVIII-XIX*. Madrid: Ministerio de Cultura. Dirección General del Libro y Bibliotecas.
- 1992 *Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional. Siglo XVII*. Madrid: Ministerio de Cultura. Dirección General del Libro y Bibliotecas.

BORREGO GUTIÉRREZ, ESTHER

- 2019 “Personajes del villancico religioso barroco: hacia una taxonomía”, *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)*. Esther Borrego Gutiérrez y Javier Marín López (editores). Kassel: Reichenberger, pp. 58–96.

- 2021 "El hibridismo del villancico: la figura del pastor entre lo lírico y lo teatral", *Hipogrifo. Revista de Literatura y Cultura Del Siglo de Oro*, IX/1, pp. 101-129. DOI:10.13035/H.2021.09.01.08
- CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, CARMELA
2001 "¡Atención a la trova! Bailes dramáticos y villancicos barrocos en la catedral de Valladolid", *Calderón Innovación y Legado*. [Sin lugar]: Peter Lang, pp. 53-86.
- 2004 *Al sacro esplendor. Villancicos barrocos en la Catedral de Valladolid*. Valladolid: Glares Gestión Cultural, S. L.
- CABAÑAS ALAMÁN, FERNANDO
1996 "El maestro de capilla Antonio Ripa (1721-1795): Aproximación biográfica", *Cuadernos de música iberoamericana*, I, pp. 127-140.
- 1999 "Ripa Blanque, Juan Antonio", *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (coordinador). Tomo 9. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, pp. 203-206.
- CAPDEPÓN, PAULINO
1999 *La música en el Monasterio de las Descalzas Reales (siglo XVIII)*. Madrid: Fundación Caja Madrid.
- CARUSO, GIOVANNA
[s.a.] "El villancico de navidad en la Catedral de Santiago de Chile (1770-1840). Referentes locales y peninsulares, estilo y posibles autorías" Tesis inédita en proceso. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- CELDRÁN GOMÁRIZ, PANCRAZIO
1995 *Inventario general de insultos*. Madrid: Ediciones del Prado.
- CODINA I GIOL, DANIEL
2003 *Catàleg dels villancicos i oratoris impresos de la Biblioteca de Montserrat: segles XVII-XIX*. Montserrat: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- GARCÍA QUINTERO, MÓNICA
2023 "Los villancicos de la Real Capilla de Madrid en el siglo XVII. Estudio y edición". Tesis doctoral inédita. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- GUTIÉRREZ, JOSÉ ANTONIO
2018 "Sonidos de un espacio perdido: la música en las otras iglesias de Madrid en la primera mitad del siglo XVIII". Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- ISUSI-FAGOAGA, ROSA
2010 "La música de la Catedral de Sevilla en el siglo XVII y América: proyección institucional, movilidad de los músicos y difusión del repertorio", *La música en las catedrales andaluzas y su proyección en América*. Antonio García-Abásolo (editor). Córdoba: Universidad de Córdoba, Obra Social y Cultural Cajasur, pp. 133-158.
- KRUTITSKAYA, ANASTASIA
2020 *Pliegos de villancicos conservados en ocho bibliotecas mexicanas*. México, Madrid y Frankfurt: Universidad Nacional Autónoma de México, Iberoamericana-Verluert.
- 2022 *Pliegos de villancicos de la Catedral de México, siendo maestro de capilla Antonio de Salazar (1688-1714)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Morelia. DOI: 10.22201/enesmorelia.9786073064224e.2022
- LAIRD, PAUL
1997 *Towards a History of the Spanish Villancico*. Warren, Michigan: Harmonie Park Press.
- LAIRD, PAUL Y DAVID MARTÍNEZ
1989 *International Inventory of Villancico Texts*. Lawrence: University of Kansas.

- LLERGO OJALVO, EVA
2017 *El villancico paralitúrgico. Un género en su contexto*. Santander: Sociedad Menéndez Pelayo.
- LÓPEZ-CALO, JOSÉ
1978 *Catálogo de música de la catedral de Ávila*. Santiago de Compostela: Sociedad Española de Musicología.
- 1999 “Biosca, Ramón”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (coordinador). Tomo 2. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, p. 482.
- 2001 “López Jimenez, Melchor”. *Grove Music Online*. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>
- LÓPEZ CANO, RUBÉN
2007 “Música e intertextualidad”, *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*. CIV, pp 30-36.
- MARÍN LÓPEZ, JAVIER
2010 “Patrones de diseminación de la música catedralicia andaluza en el Nuevo Mundo (siglos XVI-XVIII), *La música en las catedrales andaluzas y su proyección en América*. Antonio García-Abásolo (editor). Córdoba: Universidad de Córdoba, Obra Social y Cultural Cajasur, pp. 95-132.
- MONTERO, JOSEFA (DIR.)
2011 *Catálogo de los fondos musicales del Archivo Catedral de Salamanca*. Salamanca: Cabildo Catedral, Ministerio de Cultura.
- MORALES, OMAR
2024 *Lo más gracioso que se pueda. Teatralidad en villancicos hispanoamericanos de los siglos XVII y XVIII*. La Habana: Casa de la América.
- NAVARRO, RESTITUTO
1973 *Catálogo musical del archivo de la Santa Iglesia Catedral Basílica de Cuenca*. 2^a ed. Antonio Iglesias (revisor y corrector). Cuenca: Instituto de Música Religiosa.
- RÍOS, MIGUEL ÁNGEL
2020 “Tres sonatas de oposición de Francisco Gutiérrez (1762-1828) en la catedral primada de Toledo: estudio y edición”, *Nassarre*, XXXVI (2020), pp. 192-231
- RODRÍGUEZ DE TEMBLEQUE, SUSANA
2016 “Ecdótica y estudio lingüístico de los villancicos del siglo XVIII del Archivo de la Catedral de Málaga”. Tesis doctoral. Málaga: Universidad de Málaga.
- ROMERO LAGARES, JOAQUÍN
2006 *Catálogo del Archivo de música de la antigua Colegial de Olivares*. Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- SALDONI, BALTASAR
1885 *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles, escrito y publicado por Baltasar Saldoni*. Tomo 2. Madrid: Imprenta de Antonio Pérez Dubrull.
- TORRENTE, ÁLVARO
1998 “The sacred villancico in early eighteenth-century Spain: the repertory of Salamanca Cathedral”. Tesis doctoral. University of Cambridge.
- 2000 “Towards a History of the Spanish Villancico by Paul R. Laird”, *Music and Letters*, LXXXI/ 1, pp. 86-88.
- 2002 “Pliegos de villancicos en la Hispanic Society of America”, *Pliegos de bibliofilia*, XIX, pp. 4-19.
- 2007 “Villancicos de Reyes. Propaganda sacromusical en Cataluña ante la sucesión a la Corona española (1700-1702)”, *La pérdida de Europa. La Guerra de Sucesión por la monarquía de España*. Antonio Alvarez-Ossorio, Bernardo García y Virginia León (editores). Madrid: Fundación Carlos de Amberes, pp.

199–246.

- 2009 “The Early History of Villancico Libretti”, *Musicology today: problems and perspectives*. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, pp. 326-336.
- 2014 “La modernización/italianización de la música sacra”, *Historia de la música española e hispanoamericana*. José Máximo Leza (editor). Tomo 4. Madrid: Fondo de Cultura Económica, pp. 125-156.
- 2018 “«¡Gózate, Cataluña!»: La celebración en Barcelona de la recuperación de Carlos II en 1696”, *Scripta*, XI, pp. 200-236.
- TORRENTE, ÁLVARO Y RUI CABRAL
2022 *Pliegos de villancicos portugueses*. Kassel: Reichenberger.
- TORRENTE, ÁLVARO Y JANET HATHAWAY
2008 *Pliegos de villancicos en la Hispanic Society of America y la New York Public Library*. Kassel: Reichenberger.
- TORRENTE, ÁLVARO Y MIGUEL ÁNGEL MARÍN
2000 *Pliegos de villancicos en la British Library (Londres) y la University Library (Cambridge)*. Kassel: Reichenberger.
- VERA AGUILERA, ALEJANDRO
2013a “El fondo de música de la Catedral de Santiago: redescubriendo un antiguo corpus musical a partir de su re-catalogación”, *Neuma*, VI/2, pp. 10-27.
- 2013b “Trazas y trazos de la circulación musical en el virreinato del Perú: copistas de la Catedral de Lima en Santiago de Chile”, *Anuario Musical*, LXVIII, pp.133-168. DOI: 10.3989/annuariomusical.2013.68.150
- 2015 “Intertextualidad en la música para guitarra del siglo XVIII: citas, paráfrasis y alusiones en la obra de Santiago de Murcia”, *Acta Musicológica*, LXXXVII/1, pp. 31-47.
- 2020a *El dulce reato de la música. La vida musical en Santiago de Chile durante el período colonial*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- 2020b “Archivos musicales en red (a fines de la colonia): vínculos musicales entre las catedrales de Santiago y Lima”, *IV Encuentro Iberoamericano de Archivos Musicales y Sonoros 2020. Archivo de Música de La Biblioteca Nacional de Chile*. Ponencia vía Teleconferencia (28 de octubre de 2020). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=JzrOBnxKyA> [acceso: 24 de agosto de 2023].
- 2020c “La globalización de la música instrumental a fines del siglo XVIII: Recepción del repertorio galante y clásico en Lima (c. 1770-c. 1800)”, *Latin American Music Review*, XLI/1, pp. 59-92. DOI: 10.7560/lamr41103
- 2024 *Catálogo del Fondo de Música de la Catedral de Santiago de Chile: Vol 1*. Santiago de Chile, 2024. Disponible en: https://play.google.com/store/books/details?id=1xv7EAAAQBAJ&rdid=book-1xv7EAAAQBAJ&rdot=1&source=gbs_vpt_read&pcampaignid=books_booksearch_viewport [acceso: 27 de mayo de 2025].
- VERA, ALEJANDRO Y DAVID ANDRÉS
2018 “Cantar a Dios desde la periferia. Algunos aspectos de la práctica del canto llano en la catedral de Santiago de Chile”, *Boletín Música*, L, pp. 3-25.

Publicaciones periódicas

- Diario de Madrid*, LII (21 de febrero de 1798), pp. 207-208.
- Guía del estado eclesiástico seglar y regular*, 1792, 1796, 1797, 1798, 1800, 1801, 1803, 1804, 1805, 1806, 1814, 1816, 1817, 1818, 1819, 1820, 1822, 1823, 1824, 1826, 1827, 1828, 1829, 1831, 1832, 1834, 1835, 1848, 1851. Madrid: Imprenta Real.

Pliegos de villancicos

ANÓNIMO

- 1738 Navidad, MDR. BDH.
 1745 Navidad, Iglesia Real de San Cayetano. BDH.

ARDANAZ, PEDRO DE

- 1689 Navidad, Catedral de Toledo. BDH.

CASELLAS, JAIME

- 1748 Navidad, Catedral de Toledo. ABCT, Fondo musical moderno, Caja 1.

CONTRERAS, AGUSTÍN

- 1726 Navidad, Catedral de Córdoba. BDH.

MEDINA Y CORPAS, MIGUEL

- 1728 Navidad, Catedral de Cádiz. BDH.

MUÑOZ, JUAN LORENZO

- 1783 Navidad, Catedral de Sigüenza. BDH.

RIPA, ANTONIO

- 1768 Navidad, Catedral de Sevilla. BDH.
 1773 Reyes, Catedral de Sevilla. MUSC.
 1777 Navidad, Catedral de Sevilla. BCS, 42/41, N° 20.

ROCA, JOSEPH

- 1739 Navidad, Iglesia Prioral del Puerto de Santa María. BCS 39/47, libro 6.
 1740 Navidad, Iglesia Prioral del Puerto de Santa María. BCS 40/39, N°8.

ROSSELL, JUAN

- 1765 Navidad, Catedral de Toledo. BDH.

Otras fuentes impresas

LEÓN MARCHANTE, MANUEL DE

- 1733 *Obras poéticas póstumas*, Vol. II. BNE R.MICRO/5(5), BDH.

Fuentes musicales manuscritas

BIOSCA, RAMÓN

- [sin año] *El curandero*. BNE MC/4205/18, BDH.

- 1829 *Himno epitalámico del feliz himeneo a nuestros augustos soberanos Dº Fdo. 7º y Dº María Cristina de Borbón*.
 BNE MC/5307/32, BDH.

- 1831 *Si buscáis corazones amantes*. BNE MC/4205/5, BDH.

CASELLAS, JAIME

- 1748 *Hoy al portal de Belén*. ABCT Fondo musical moderno, 12/2, fols 200v.209.

- 1751 *Atención, que hoy han llegado*. ABCT 13/1, fols. 236v-247.

DE LAS CASAS, FRANCISCO

- [sin año] *Hoy al portal de Belén*. RBME, 22/10.

GÓMEZ CAMARGO, MIGUEL

- [sin año] *Hoy al portal de Belén*. AGDV 85/17.

GUTIÉRREZ, ANTONIO

1814 *Un tutilimundi a cuestas.* ABCT 87/4.

LÓPEZ, MELCHOR

[sin año] *Hoy al portal ha llegado.* ACSC 76/2.

1784 *Un tutilimundi trae.* ACSC 70/8 y L. E. 4, fols. 10 a 16.

MARTÍNEZ DE ARCE, JOSÉ

1715 *Hoy al portal de Belén.* AGDV 70/220.

MARTÍN RAMOS, JUAN

[sin año] *Un tutilimundi trae.* ACSAL Cj. 5067 n° 15.

1739 *Al portal llega esta noche.* ACSAL Cj. 5051 n° 20.

MICIEZES, TOMÁS

[sin año] *Hoy al portal de Belén.* ACSAL Cj. 5081 n° 05.

PASCUAL, FRANCISCO

1729 *Hoy al portal de Belén.* ACSA 26/11.

1731 *Hoy al portal de Belén.* ACSA 29/31.

PASCUAL VALDIVIA, JUAN

1770 *Hoy al portal ha venido.* AICO, 63/36.

1777 *Hoy al portal de Belén.* AICO, 62/36.

RIPA, ANTONIO

[sin año] *Hoy al portal ha venido.* ACS 217, AAL 28:39.

RUANO, CÁNDIDO JOSÉ

[sin año] *Un piamontés saltimbanqui.* ADA 47/10.

SOLER, ANTONIO

1766 *Hoy al portal de Belén.* RBME 120,7.

Fuentes documentales manuscritas

[sin año] *Hoy al portal de Belén* [letra de villancico de José Martínez de Arce]. AGDV, E-V: LTV I:1/47 (6).
[Signatura “no oficial.” Aporte de C. Caballero.]

[sin año] *Hoy al portal de Belén* [letra de villancico anónimo]. ACSAL, Cj. 5006 n° 18.

1750 *Don Antonio Pablo Fernández compositor de letras.* Catedral de Málaga, AACC 1743-1752, Leg. 1044,
Pieza 1, Fol. 866v.

1788-1792 *Papeles y resolución sobre que las capellanías de altar han de ser por oposición y en esta fue agraciado Dn. Sebastián Pérez.* AGP Patronatos, MDR, Caja 79, Exp. 45.

1807 *Disposición testamentaria de pobre* [de Ramón Biosca]. AHPM 20099. fols. 514-515.

1814 *Última disposición que otorga el Presbítero Don Ramón Biosca.* AHPM 22392. fols. 53-53v.

1815-1836 *Libro en que se toma la razón de lo que se libra por el señor capellán mayor para gastos ordinarios y extraordinarios de estas reales fundaciones.* RBP DIG/MD/F/9_E.

1833 Expediente sobre la tasación de unas vidrieras. AGP Patronatos, MDR, Caja 32, Exp. 14

Fuentes en línea

Biblioteca Digital Hispánica (BDH). bdh.bne.es [acceso: 27 de mayo de 2025].

Biblioteca Nacional de España (BNE). www.bne.es [acceso: 27 de mayo de 2025].

Grove Music Online. www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/ [acceso: 27 de mayo de 2025].

Minerva. Repositorio Institucional de la Universidad de Santiago de Compostela. minerva.usc.es/ [acceso: 27 de mayo de 2025].

Real Academia Española (RAE). www.rae.es/ [acceso: 27 de mayo de 2025].

Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Catálogo en línea. rbmecat.patrimonionacional.es/ [acceso: 27 de mayo de 2025].

De “Baile y Tierra” a Cachimbo. Memoria e imaginarios de una danza patrimonial del Norte de Chile

From "Baile y Tierra" to Cachimbo. Memory and Imaginaries of a Heritage Dance from Northern Chile

por

Jean Franco Daponte
Universidad de Tarapacá, Chile
jdaponta@academicos.uta.cl

Alberto Díaz Araya
Universidad de Tarapacá, Chile
albertodiaz@academicos.uta.cl

Nicole Cortés
Universidad de Tarapacá, Chile
nicolcortesaliaga@gmail.com

El cachimbo es la expresión musical que en la actualidad identifica a las comunidades precordilleranas de la región de Tarapacá ubicada en el norte de Chile. Proviene del “baile y tierra” que se bailaba cuando la región estaba bajo administración peruana. Con la presencia de las bandas de bronces durante la gestión chilena, cambió de nombre a cachimbo y sufrió transformaciones exógenas que le dieron otros marcos de referencia, los que fueron impuestos a la sociedad por medio de agencias oficiales del Estado. Durante el siglo XXI se inició un *revival* que apeló a la memoria colectiva en relación con el baile y tierra para restaurar la danza. Este movimiento social generó un puente que le permitió a sus cultores sortear el dramático pasado, explicar el cachimbo en el presente y repensarlo hacia el futuro, convirtiendo al cachimbo actual en una herramienta que vincula a las comunidades tarapaqueñas con su territorio ancestral.

Palabras clave: El cachimbo, baile y tierra, norte de Chile, *revival*, patrimonio, danza tradicional.

The cachimbo is the musical expression that currently identifies the foothill communities of the Tarapacá region located in northern Chile. It comes from the “baile y tierra” that was danced when the region was under Peruvian administration. With the arrival of the brass band during the Chilean administration, it changed its name to cachimbo and suffered a series of exogenous transformations that gave it other frames of reference, which were imposed on society through official State agencies. During the 21st century, a revival began that appealed to the collective memory in relation to baile y tierra to restore dance. This social movement generated a bridge that allowed its practitioners to overcome the dramatic past, explain the cachimbo in the present and rethink it towards the future, turning the current cachimbo into a tool that links the Tarapacan communities their ancestral territory.

Keywords: El cachimbo, baile y tierra, northern Chile, *revival*, heritage, traditional dance.

1. Introducción¹

En 2001 un grupo de cultores oriundos de la precordillera andina en el norte chileno conformaron organizaciones comunitarias que denominaron clubes y escuelas de cachimbo en Pica, Matilla, Tarapacá y Mamiña. Su propósito era “rescatar” la música y el baile cachimbo, para transmitirlo a las nuevas generaciones. Esto inició un movimiento de *revival* que resaltó los componentes etnohistóricos relacionados al antiguo “baile y tierra”, danzado cuando la región pertenecía al sur de Perú, confiriéndole al cachimbo un valor ancestral para la preservación de la identidad regional.

Los *revivals* surgieron a finales del siglo XX como respuesta a la homogenización cultural producida por la globalización (Appadurai 2001)². Poseen dimensiones vinculantes a los conceptos de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO³ (Dei 2018). En música y danza el *revival* puede ser definido como un fenómeno sociocultural que busca revitalizar ciertas expresiones de identidad consideradas en peligro de desaparición. Estas son valoradas, reinterpretadas, adaptadas y difundidas en nuevos contextos culturales, espaciales y sociales para crear lazos simbólicos entre el pasado y el presente y, a la vez, repensar su proyección futura (Ronström 1996; Livingstone 1999; Moreno 2005; Bithell y Hill 2014)⁴. Empero, uno de los mayores problemas que enfrenta el *revival* es la autenticidad, por lo que, en muchos casos, los individuos o colectivos apelan principalmente a discursos que relevan la ancestralidad o a versiones provenientes de los estudios folclóricos y folclorismos. Este último es cuestionado, debido a que tiende a difundir ciertos arquetipos que las comunidades representadas no reconocen (Dei 2018).

Para efectos operativos, en este artículo consideramos el *revival* como un movimiento social que pretende restaurar y preservar una tradición *coréutica* y coreográfica⁵. Este surge de las propias organizaciones comunitarias como respuesta a otras expresiones “folclóricas” impuestas por la política chilena en la región, que afectaron al cachimbo y pusieron en riesgo su permanencia (Palmiero, Daponte y Díaz 2023). Asimismo, el folclorismo puede ser definido como un movimiento que, para el caso analizado, pretende representar a un grupo mediante la exposición de sus características sociales, musicales, *coréuticas* o coreográficas lo más auténticamente posible (Martí 1996; Fuentes 2009). Este surge como una iniciativa exógena a la comunidad representada y, dependiendo del contexto cultural o sociopolítico, tiende a resaltar ciertos tópicos e invisibilizar otros.

Sabemos, por nuestros registros etnográficos, que la denominación “baile y tierra” no poseía un *corpus* de antecedentes vinculados a la literatura referente a los estudios andinos, con la salvedad de algunos reportes de Checura (1967) y Loyola (1994) que lo enuncian como antecesor del cachimbo de acuerdo con testimonios de cultores⁶. No obstante, al trabajar desde 1994 en el territorio tarapaqueño, hemos levantado y sistematizado relatos que lo describen

¹ Este artículo forma parte de los resultados de los proyectos Fondecyt n° 1221368 y 3220406. UTA Mayor n° 5823-23. *In memoriam* a Margot Loyola Palacios (1918 – 2015). Su trabajo acerca del cachimbo (1994) ha sido fundamental para abrir nuevas facetas de investigación desde el norte chileno.

² Este autor integra los *revivals* en un concepto más amplio que llama “movilización de identidades”.

³ El texto de la Convención para la Salvaguardia del PCI está disponible en: <https://www.unesco.org/es/legal-affairs/convention-safeguarding-intangible-cultural-heritage> [acceso: 26 de noviembre de 2024].

⁴ Para la musicología actual los *revivals* se han transformado en una importante herramienta para comprender la música y danza en las sociedades actuales. Además, pueden ser estudiadas como concepto, como proceso cultural o como dinámica de cambio (Moreno 2005).

⁵ Para el caso de este trabajo es necesario establecer diferencias específicas entre el bailarín y la coreografía. Basándonos en la propuesta de Nocilli (2013: 11), el término *coréutico* se refiere a lo que representa el bailarín, y coreográfico a las mudanzas.

⁶ Registros de testimonios entre 1967 y 1982.

como una expresión músico-coreográfica bailada por las abuelas y abuelos cuando la región pertenecía a Perú, manifestación prohibida durante el proceso chilenoizador de inicios del siglo XX, al ser consideradas “añejas costumbres que eran incompatibles con la cultura chilena”⁷.

Dicho esto, consignemos que la permanencia del “baile y tierra” en la memoria indígena y su reactualización en la danza del cachimbo no es necesariamente una remembranza idealizada y esencialista de un pasado punzante, sino que es una forma de resistencia local a las agencias y agentes chilenoizadores que impusieron dispositivos de coacción tendientes a la folclorización de las manifestaciones culturales de las poblaciones andinas (Palmiero, Daponte y Díaz 2023).

La memoria reedita, durante las prácticas rituales, relatos que ocupan un espacio primordial en quienes hacen uso de ella (Jelin 2002: 17), vehiculizando, mediante la *praxis* del cachimbo, narraciones y cánticos respecto al doloroso periodo de chilenización compulsiva que truncó su desarrollo. Los imaginarios en torno al “baile y tierra” transferidos al cachimbo, conjeturamos, promueven la superación de la coerción, articulándose como una herramienta que vincula a las comunidades tarapaqueñas con su territorialidad y costumbres heredadas de sus antepasados.

Siguiendo el trazado del modelo etnomusicológico de Rice (2008), nos aproximamos a la problematización de cómo los actuales cultores producen, conservan colectivamente e interpretan individualmente el cachimbo, motivados por sus propias visiones (y cosmovisiones para el caso aymara), que permiten establecer un puente dialógico entre el presente y el pasado. En este artículo desplegamos reportes etnográficos generados desde nuestro territorio nortino; datos documentales e iconográficos y registros músico-coreográficos que incluyen entrevistas semiestructuradas a cultores e informantes calificados; esquemas o partituras antiguas y nuevas, con el objetivo de analizar la re/configuración del cachimbo en complejos escenarios sociopolíticos. Frente a estas nuevas propuestas exógenas, los cultores del norte de Chile pugnan y contradicen los imaginarios metropolitanos cimentados en el folclorismo chilenoizador. Como una praxis agencial de los pueblos del desierto, se ha generado un *revival* del “baile y tierra” al compás del *cachimbo*.

2. Los bailes de tierra

Corresponde a un tipo de baile que se desarrolló en el virreinato del Perú a fines del siglo XVIII, caracterizado por ser una danza de pareja suelta, con pañuelo, que provenía de los bailes pícaros afrohispanos⁸. Eran ejecutados en chicherías, chinganas y saraos (Tello 2006; Palmiero 2014; Daponte 2019). Los registros más antiguos se encuentran en cuatro de las veinte transcripciones musicales realizadas por el obispo Martínez Compañón entre 1782 y 1784⁹. Estas llevan en el título la especificación “*para bailar y cantar*” y tenían una peculiar forma, que constaba de una introducción y tres partes para la danza. La última era una frase musical más corta y, al parecer, se repetía constantemente, dando espacio a un momento álgido de la danza (Palmiero 2014: 377 -410; Daponte 2019: 227 – 229)¹⁰. Un ejemplo es la “*Tonadilla, llamase, el Palomo. Del Pueblo de Lambayeque para cantar bailando*” (Martínez Compañón 1991 [1789]: E. 185). Su estructura la componen una introducción (compás 1 – 16) y tres partes para la danza (compás 9 – 35), cuya sección final (36 - 43) posee una frase compuesta por motivos cortos de dos compases que se repiten cuatro veces; esto sugiere el clímax del baile (ver Figura 1).

⁷ Decreto municipal de Pica, 190, citado en Van Kessel (1989: 24).

⁸ Como la *jácaro*, *cumbees* o *fandango*, entre otros.

⁹ Catalogadas como: E 181 *La Salata*; E 182 *La Donosa*; E 183 *El Conejo*; E 185 *El Palomo*.

¹⁰ En este tipo de danzas afrohispanas, la parte del clímax los pasos se apresuran, los movimientos del cuerpo son más pronunciados y se incita a los bailarines a la seducción (Quintero 2009: 151).

Tonadilla , llamese el Palomo,
del pueblo de Lambayeque para cantar bailando

Martínez de Compañón. II. f.185

J = 120 Introducción voz

Edición: Jean Franco Daponte

Voz

Bajo

3

3

Primera Parte de la danza

9 Voz

Voz fragancia do los jar di nes nam ba re i na deto las flore es reina de to das las flore es

Bajo

21

Voz a vespe cos ya ni ma les sam bain gra ta terinda an terinda a dor a cio nes a vespe cos

Bajo

30

Voz ya ni ma les sam bain gra ta te rin da an te rin da a do ra cio nes

Bajo

Segunda parte de la danza

36

Voz soy del a ro me pa lo mo tien de le la la pa lo mo soy del mos que to pa lo mo no soy su ge to pa lo mo

Bajo

Tercera parte de la danza (Címax)

Figura 1. Tonadilla el Palomo. Trujillo 1784. Edición propia.

Estos bailes se identificaban por ser cantados con acompañamiento de cordófonos y bailados con pasos caminados o deslizados que alternaban ritmos binarios (6/8) con ternarios (3/4) en proporción de 3:2 o 2:3, tramo conocido como sesquiáltera afrohispana (Tello 2006: 164; Daponte 2019: 244). Otro rasgo que los asociaba al mundo afro se encuentra en su lirica, que en muchos casos los alude con acepciones como: zamba, morena, mi negra, china y mulata. Claros ejemplos se hallan en las mismas tonadas y tonadillas transcritas por Martínez Compañón (1991 [1789]).

Toma que toma, toma mulata /tu que le davas sevo a la lata [...] Como eres mi china¹¹/como eres mi samva/ como eres hechiso/de todas mis ansias"¹²; fragancia de los Jardines Samba [...] aves peses y animales samba ingrata¹³; no Rehúses en mandarme chinita donozita parentita [...] arande arande chinita arande arande señora¹⁴.

Este tipo de danzas se mantuvo en la penumbra hasta comienzos del siglo XIX y “[fueron] toleradas oficialmente como ‘bailes de la tierra’” (Claro 1993: 13). Durante las independencias de inicios del siglo XIX, los “bailes de tierra” adquirieron cierta relevancia simbólica, ya que encarnaban los ideales republicanos para romper con la sociedad de castas e integrar a todos en igualdad de derechos, lo que permitió su aceptación en los saraos de la emergente burguesía (Daponte 2019: 16). Su capacidad de cohesión social y el despliegue de los nacientes símbolos de identidad nacional le permitió ser practicado por distintas clases sociales y, así, se difundió en las nuevas naciones como una herramienta para la construcción de las identidades nacionales (Claro 1993: 13). Un ejemplo de aquello es la anotación de Mariano de la Torre y Vera, canónigo de la Iglesia Metropolitana de Lima y Vicario general del Ejército realista del Perú, quien en su visita en 1814 a la ciudad de Tupiza (actual Bolivia) apuntó: “Asimismo hay tonos mui alegres melodiosos, y sonoro para ciertas danzas, que llaman vaylecitos de la tierra [sic]” (cit. en Vega 1986 [1952]: 215).

En ciertos segmentos de la élite republicana, este tipo de bailes fueron considerados escandalosos por sus movimientos cargados de pasión. Así,

Se bailaron minués y siguieron las danzas del país; las damas tuvieron la amabilidad y la paciencia de enseñarlas a los oficiales, los que nunca habían visto un cotillón del país [...] pero en un momento se desvaneció la ilusión, emergiendo las ‘balas de la tierra’ como se las llama, y que consisten en los movimientos más sin gracia y más fatigosos para el cuerpo y las extremidades, acompañados de movimientos lascivos y poco delicados, que aumentan progresivamente en energía y pasión, quedando las parejas exhaustas de fatiga antes de retirarse a sus sitios” (David Porter 1822. cit. por Pereira Salas 1941: 231).

Los “bailes de tierra” se mantuvieron en boga durante gran parte del siglo XIX, y mediante el trabajo realizado por los maestros de danza, en su mayoría afrodescendientes¹⁵, se generaron variantes regionales que con el tiempo adquirieron peculiares características y nombres propios (Vázquez 1982; Tompkins 2011; Daponte 2019). Un notable ejemplo lo constituye la *zamba*, que dio vida a la *zamacueca* y esta última a la *cueca o chilena*, como fue también denominada (Tompkins 2011: 38-39). Emblemáticas son las acuarelas del pintor limeño Pancho Fierro y del boliviano Melchor María Mercado quienes ilustran a diferentes clases sociales practicando los “bailes y tierra” (ver Figuras 2 y 3).

En los sectores populares la *zamacueca* y el “baile y tierra” adquirieron gran popularidad: “Se danza desde el vals hasta la chilena, el baile de tierra y la zamacueca [...] Todo el mundo participa, desde el presidente de la república hasta el mendigo” (Wiener 1993[1875]).

¹¹Según la RAE, chino o china designaba en la “América colonial, a un nacido de padres de distintas razas, especialmente de indio y zamba, o de zambo e india” y en Perú “Dicho de una persona: Descendiente de indio y negra, o de negro e india”.

<https://dle.rae.es/chino?m=form> [acceso: 27 de marzo de 2024]

¹²Versos del *Allegro Tonada La lata a voz y Bajo. Para bailar cantando* (E.181).

¹³Versos del *Andantino, Tonadilla, llamase, el Palomo. Del Pueblo de Lambayeque para cantar bailando* (E. 185).

¹⁴Versos del *Allegro Tonada la Donosa a voz y Bajo para bailar cantando* (E. 182).

¹⁵Estos maestros las aprendían en los sectores populares, las refinaban y las enseñaban en los salones.



Figura 2. Tres acuarelas de Pancho Fierro, Lima 1840 – 1860¹⁶.



Figura 3. Pareja danzando un “baile de tierra” en Bolivia, entre 1841 1869. Mercado 1991[1869].

El “baile y tierra” peruano se alzó como un símbolo republicano y, como tal, se relacionó con el mundo militar de alto rango que sirvió como modelo para las otras clases. Así lo califica Ricardo Palma en su artículo *La conga*, en el cual rememora un hecho ocurrido durante la revolución de Balta contra Prado (1867-1868). En su relato un negro baila y canta con:

Poco de piano y mucho de guitarra; nada de vals, polcas, dancitas ni cuadrillas; baile de la tierra, baile criollo, nacional purito» [...] el canto comienza «De los coronelos/ ¿cuál es el mejor? /El coronel Balta/se lleva la flor». Luego en la fuga [clímax de la danza] que era una

16 Fuente: Museo de Bellas Artes de Argentina: https://www.bellasartes.gob.ar/colección/buscar/?palabras_claves=pancho+fierro [acceso: 21 de octubre de 2023].

delicia por la soltura de las parejas; y en coro acompañado de palmadas canta «Ahora sí la Conga, (jahora!) /señora Manonga. (jahora!) /y no se componga (jahora!)/que se desmondonga, (jahora!)» (Holguín 2000).

El nombre más difundido de este tipo de danzas –“de la tierra”– durante la segunda mitad del siglo XIX fue el de “chilena”, como lo indicó en 1899 Abelardo Gamarra –“El Tunante”– (1857-1924) en *Rasgos de Pluma*: “El baile popular de nuestro tiempo se conoce con diferentes nombres: se le llama tondero, moza-mala, resbalosa, baile de tierra, zazuriana y hasta el año 79 era más generalizado llamarlo chilena” (Tompkins 2011: 48)¹⁷. Es decir, a los ojos de un observador limeño, los diferentes bailes de tierra eran denominados genéricamente como chilena.

Del mismo modo se propagó durante el siglo XIX peruano a la región de Tarapacá, en especial en la zona del Tamarugal, cuyo centro era el poblado de la Tirana. Este fue erigido como centro beneficiador de metales de plata en el que habitaba la llamada “casta morena”, compuesta por indígenas, mestizos y afrodescendientes (Núñez 2004: 57-66). Se apunta al respecto que:

Los descendientes de los antiguos mineros aún no se olvidan de la Tirana; a sus expensas se ha levantado una muy bonita iglesia, aún no concluida. En La Tirana solo encontré a un señor Contreras; único beneficiador existente de metales; los jóvenes actuales de esa población tienen a menos aprender el oficio; prefieren ocuparse de tocar la guitarra o bailar la *chilena*” (Basadre 2001 [1884]: 184).

En Huaviña, localidad recordillerana que se encuentra a 2.800 m s. n. m., después de las vísperas de la festividad de San Juan en 1901, los participantes “se recojieron unos a sus alojamientos i otros a las carpas donde la cueca i el bailetierra estaban a la orden”¹⁸. Aquel mismo año, se mencionó en un periódico de Iquique al popular “baile y tierra” en la fiesta patronal de San Isidro en el Tamarugal. Se comenta que es bailado por los ancianos, lo que remonta su uso a la segunda mitad del siglo XIX. El reporte se tituló *La Fiesta de Canchones*.

Sin embargo, viejos [ancianos] hemos visto que, en un rapto de alegría, sus débiles y [flacuchentas] piernas describían en la arena –porque allí es el único alfombrado– los caprichosos jíros del «baile y tierra» que ellos ejecutaron a su saber y entender [...] Un rato después se recojieron unos á sus alojamientos i otros á las carpas donde la cueca i el bailetierra estaban á la orden¹⁹.

En la zona de Tarapacá denominaban a esta danza como “baile y tierra”, cuya práctica quedó entre las tradiciones y la memoria festiva de los pobladores del Tamarugal, Pica, Matilla, Tarapacá y Mamiña, poblados donde gozó de gran popularidad, en especial en los salones de la naciente burguesía peruana-tarapaqueña (Díaz *et al.* 2017).

3. El cachimbo en el norte de Chile

La anexión de la región de Tarapacá al territorio chileno como consecuencia de la guerra del Pacífico (1879 – 1883) produjo cambios políticos que afectaron directamente a la sociedad regional. El Estado elaboró un proyecto nacionalista, cuyo propósito requería suprimir todas las

¹⁷ Probablemente el estilo debió haber nacido en Chile o bien interpretado por migrantes chilenos en algún centro urbano importante del Perú decimonónico.

¹⁸ La fiesta de San Juan en Huaviña [especial para *El Tarapacá*], *El Tarapacá* (30 de julio, 1901), p.1.

¹⁹ La Fiesta de Canchones (Especial para *El Nacional* de Iquique) “Cartucherita”, *El Nacional* (Iquique, 22 de mayo, 1901, p.11, 17).

costumbres peruanas para reemplazarlas por símbolos y expresiones de chilenidad (González 1995). En dicho entramado, el “baile y tierra” fue censurado en el espacio público “por ser considerada una danza peruana que había que erradicar” (Moya, Salazar y Morales, en: Díaz *et al.* 2017: 89). Pese a los dispositivos chilenizadores, sabemos que continuó transmitiéndose en lugares privados entre las familias tarapaqueñas, como agencia y representando un símbolo de resistencia (Daponte y Palmiero 2020; Palmiero, Daponte y Díaz 2023).

Contrariamente a las medidas restrictivas promulgadas por el Estado, existieron peruanos que preservaron el oficio de maestros de música en las aldeas precordilleranas. Su desempeño en la formación de la lectoescritura e interpretación de instrumentos musicales facilitó la fundación de las bandas de bronce, amén del proceso de reclutamiento militar que regía desde 1901 en la zona andina (Díaz 2009). Entre los más recordados se encuentra un músico de apellido Zegarra que en 1902 se asentó en Mamiña, cuya labor abrió paso para que en 1905 el instrumentista alemán Juan Kruche fundase una banda de bronces en dicha localidad (Loyola 1994: 41-42). Durante este mismo periodo se contrató en Pica a un músico arequipeño de apellido Arrieta para “enseñar música” (en Gedda 1992: 3 min, 50 s); a la par, en el mismo poblado trabajaba un instructor de banda limeño llamado Adelino León, cuya firma se puede encontrar en partituras de fines del siglo XIX que pertenecieron al círculo musical de Pica (ver Figura 4)²⁰.

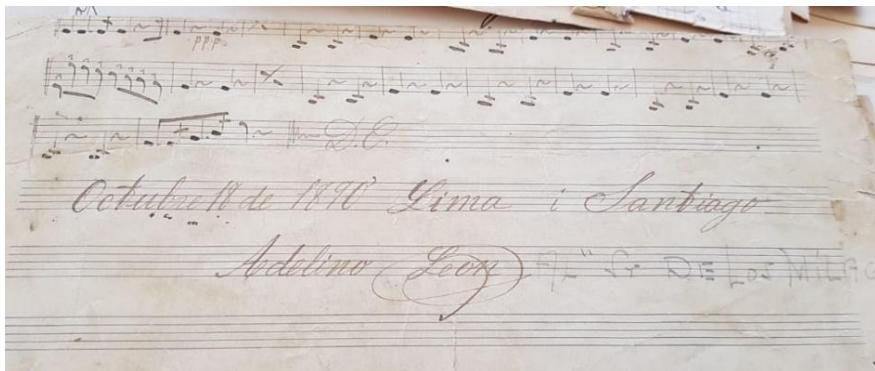


Figura 4. Partitura de la banda de Pica firmada por Adelino León 1890.

Archivo privado Jean Franco Daponte.

El maestro más recordado en Pica es Carlos Zúñiga Luza, quien además de enseñar violín, mandolina y bandurria (Loyola 1994: 39) dirigió la banda de bronces hasta 1928 (ver Figura 5), fecha en que fue perseguido y expatriado, debido a la violencia desplegada por las ligas patrióticas chilenas (Palmiero, Daponte y Díaz 2023).

Tanto la participación de jóvenes *aymaras* y *quechus* en estas bandas como su enrolamiento militar contribuyeron a su desarrollo y proyección en el área centro sur andina (Díaz 2009). Varios de estos comuneros se transformaron en intérpretes y connotados maestros que posteriormente fundaron filarmónicas en las salitreras y bandas de pueblo en la precordillera (Díaz 2009; Daponte 2022: 132). Otros se insertaron en las bandas de sus localidades y enseñaron este oficio. Esta convulsión sociocultural generó un nuevo rol: el de músico de pueblo, a los que popularmente se les denominaba *cachimbos*, término asociado antiguamente a grupos

²⁰ Este músico limeño se relacionó estrechamente con la familia Caruncho de Pica. Posteriormente se radicó en Santiago de Chile (Torres 2022).

pequeños de soldados o ex conscriptos en los poblados de Mamiña, Tarapacá, Pica y Matilla respectivamente (Díaz 2009: 389)²¹.



Figura 5. Banda de bronces de Pica 1925 aprox. Al centro el director Carlos Zúñiga Luza.

Fuente: Archivo privado de Lourdes Zúñiga Mitchel.

Estas agrupaciones sustituyeron a los grupos originarios que con sus instrumentos musicales tradicionales acompañaban las celebraciones religiosas, lo que provocó notables transformaciones en la sonoridad de las fiestas patronales, santuarios y carnavales; a su vez, cambios en las estructuras del repertorio. Agréguese que recibieron la influencia de los géneros de música clásica y popular, siendo reinterpretadas, con ciertos matices andinos, en las retratas pueblerinas (Daponte, Cortés y Díaz 2022: 118; Díaz 2009)²².

El “baile y tierra”, invisibilizado en los espacios públicos, sufrió importantes modificaciones como consecuencia de los contextos políticos compulsivos que vivía la región. Fue adaptado y reinterpretado en formato de bandas de bronces, lo que le otorgó el nombre de cachimbo y, al mismo tiempo, una nueva identidad, chilena. Nótese que las legendarias bandas, orfeones o centros musicales, integrados por exsoldados, se localizaban en Pica, Matilla, Tarapacá y Mamiña, los mismos lugares que actúan como epicentros del cachimbo hasta nuestros días. Esta innovación permitió sortear prohibiciones y xenofobia, como un intersticio de resistencia articulado por las festividades religiosas. Los testimonios ilustran al respecto: “lo bailaban en el

²¹ Importante es señalar que, en el territorio peruano, al que pertenecía Tarapacá, a los músicos que integran las bandas de bronces se les llama cachimbos. Además, la RAE define cachimbo como “Músico de banda militar o pueblerina”. <https://dle.rae.es/cachimbo> [acceso: 26 de noviembre de 2024]. En la región de Tarapacá también se denominaba cachimbo o “negro acachimba” a los esclavos orgullosos y de elevada estatura que servían de mayordomos en las casas aristocráticas (Luza 1994; Gómez 1997). Es importante señalar que en el Perú decimonónico muchos afrodescendientes libres integraban estas bandas pueblerinas, por lo que es probable que la acepción cachimbo también relate a los músicos de las bandas con el mundo afroperuano. También se le asocia a un tipo de *pipa* utilizada por los afros en tiempos coloniales.

²² Antes de las bandas de bronces las formas musicales que acompañaban las danzas tradicionales, especialmente las religiosas, eran más flexibles; la conformación de las frases musicales dependía de la habilidad del músico, quién encadenaba indistintamente ciertos tópicos sonoros que constituyan el género y conformaba estructuras melódicas ajustables a su experticia.

atrio de la iglesia entre medio del Himno Nacional chileno y el himno de Yungay como [un acto de] resistencia" (Luza 1994).

Esta soterrada trayectoria de "baile y tierra" a cachimbo se sintetiza en algunos testimonios de tarapaqueños recopilados en 1967:

"Baile y Tierra es del Perú, Cachimbo de Chile" (Medina 1967, en Loyola 1994: 49). "Cachimbo danza tradicional de la provincia de Tarapacá, nació del Baile y Tierra como en el año 14 [1914]" (Pereira 1967, en Loyola 1994: 67). "¡Ah! el baile peruano ...! Se bailaba en el tiempo del Perú [...] Baile de Tierra, no Cachimbo que así lo llamaron en Pica. Los píqueños aprendieron aquí [Tarapacá] el Baile y Tierra y le cambiaron nombre" (Muñoz 1967, en Loyola 1994: 51).

Los cultores percibían al cachimbo interpretado con instrumentos de bronces como más "alegre para verlo y escucharlo" (Pereira 1967, en Loyola 1994: 67); "vivo y airoso", contrastando con el "baile y tierra", que era "más calmadito y tenía otro modo" (Bejarano 1982, en Loyola 1994: 39).

El director de la banda de Mamiña Pablo Caqueo Caqueo, de ochenta años, relata que aprendió el cachimbo de sus tíos abuelas nacidas en este mismo poblado a fines del siglo XIX. De ellas recuerda que:

Los primeros arreglos para banda de bronces fueron hechos por músicos de canchones [sector ubicado en la pampa del Tamarugal] y desde allí pasaron a las bandas de los pueblos precordilleranos de Pica, Matilla, Tarapacá y Mamiña, que tenían bandas más grandes por la alta sociedad que vivía allí (Caqueo 2022).

Esta memoria posee un correlato con la fuente periodística de la "Fiesta en Canchones" de 1901, que advirtió la popularidad del "baile tierra" en este sector a comienzos del siglo pasado. Debemos recordar que la comunidad de Mamiña fue el pueblo que aportó a la cultura regional notables músicos militares. A esta primera generación se le atribuye la innovación de las músicas tradicionales en los bronces (Capetillo y Lanas 2013; Díaz 2009). Entre los "bailes y tierra" adaptados al formato del bronce se encuentran "Las Heladas", cuyo arreglo más antiguo corresponde a Victoriano Caqueo, quien al parecer hizo los arreglos musicales entre 1940 y 1950 (ver Figura 6)²³. Actualmente, la versión que circula es la de Pablo Caqueo de 1970, reactualizada en 2018²⁴.

Otro arreglo para banda que se elaboró en retretas de Mamiña hasta 1970 fue uno conocido como "Baile y Tierra". Aunque no hemos hallado la versión original en partitura, si existe una grabación inédita realizada por producciones Carrero (Iquique) en 1978, que interpretó la banda Los Yatiris, dirigida por Pablo Caqueo Caqueo²⁵.

²³ Esta partitura fue obtenida del músico mamiñano Franklin Cholele (2021), quien aseveró que el cuadernillo donde se encontraba pertenecía a su tío Victoriano Caqueo Cholele. Aunque esta partitura ("las Eladas") no está firmada, hemos tenido la oportunidad de revisar otras de su autoría, dos en poder de su familia y una publicada por Loyola (1994: 25), las que, al contrastarlas, conjeturamos que la expuesta en este trabajo fue escrita por él.

²⁴ Esta reactualización fue fomentada por el plan salvaguardia del cachimbo de Mamiña, diseñado y ejecutado por los cultores del pueblo, la Universidad de Tarapacá y el Servicio Nacional del Patrimonio.

²⁵ Esta grabación se ha mantenido inédita en los archivos de la productora puesto que, según su productor, "por falta de espacio [en los discos de música tradicional local, que privilegiaba la música de la Fiesta religiosa de la Tirana] nunca lo pude sacar al mercado" (Carrero 2020). Por gentileza del productor este registro original se encuentra disponible en: <https://soundcloud.com/franco-daponte/2-baile-y-tierra-de-mamina-banda-los-yatiris-1978> [acceso: 27 de junio de 2023].

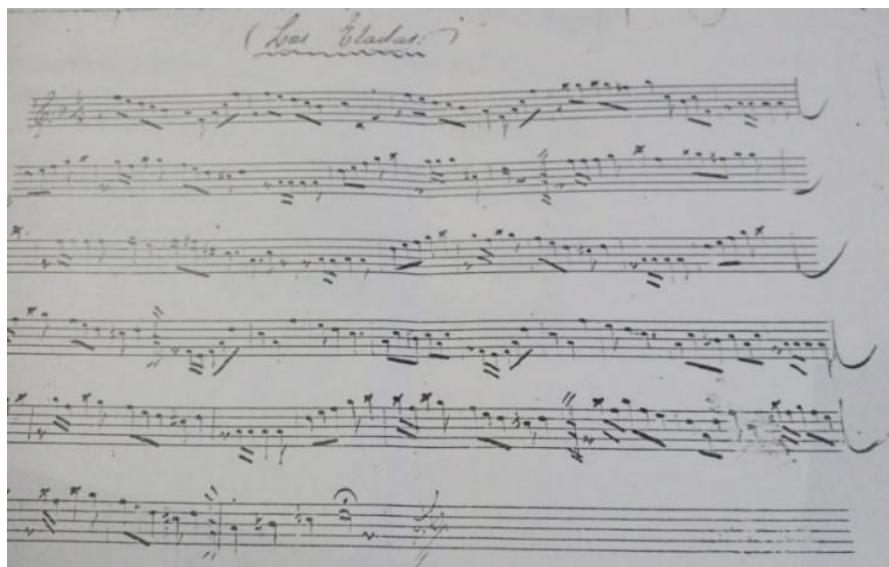


Figura 6. Arreglo original de *Las Eladas* (sic). Archivo privado de Jean Franco Daponte.

No sabemos cuántas melodías de “baile y tierra” fueron adaptadas para bandas de bronces, pero sí hay certeza que se popularizó a lo menos una en cada pueblo: Tarapacá, Mamiña y Pica. Estas melodías fueron identificadas posteriormente con el nombre de estas localidades, y corresponden a las que han pervivido hasta la actualidad. Estos cachimbos poseían entre tres a cuatro voces, debido a la existencia de una mayor variedad instrumental de las bandas:

Antes había trompeta uno y trompeta dos, clarinete, pistón uno y dos, trombón de pistón, barítono, un bajo en mi [bemol] y un profundo [contrabajo] cada uno con sus líneas [...] hasta tres cuatro o voces era lo normal, el clarinete tocaba lo mismo que las trompetas, pero le daba un color en octava aguda, después con la música de la Tirana se fue reduciendo [el conjunto instrumental] a trompeta y barítonos en si [bemol], dos voces (Cayo 2020).

Esta afirmación se corrobora al observar antiguas fotografías que las bandas poseían una mayor variedad instrumental (ver Figura 5). Posteriormente, en la medida que algunos instrumentos de difícil adquisición y ejecución como pistones, trombones y profundos iban quedando en desuso, estos cachimbos comenzaron a interpretarse solo con trompetas, bajos y clarinetes en si bemol. De esta manera los arreglos terminaron escribiéndose solo a dos voces: la primera interpretada por la trompeta 1 y el clarinete, y la segunda al unísono por los eufonios o barítonos en si bemol (ver Figura 7). Hubo ocasiones en que un músico virtuoso improvisaba una tercera paralela inferior a manera de trompeta 2.

Respecto de la estructura, estas tres versiones heredaron la forma del “baile y tierra”. De hecho, los cultores de Mamiña afirman que “las heladas” es el antecesor de su cachimbo (Díaz *et al.* 2017). Del mismo modo, estos tres cachimbos poseen una introducción y tres partes para la danza (ver Figura 8). En la primera parte se realizan las figuras de “hecha – deshecha” y saludo (ver Figura 9). En la segunda, viene el “desprecio” (ver Figura 10) y culmina con el toreo (ver Figura 11).

De esta manera, con la consolidación de las bandas de bronce, el “baile y tierra” fue dando paso al cachimbo como una nueva expresión sonora. Este último fue mediatisado y realizado como danza nortina por sobre las costumbres andinas, mestizas y afrotarapaqueñas.

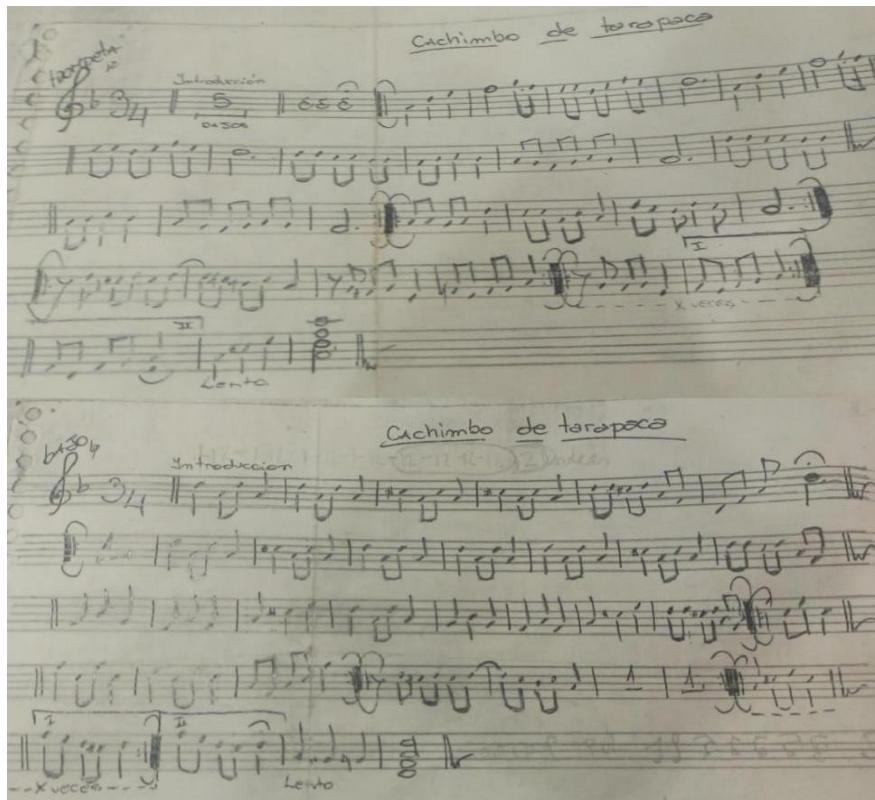


Figura 7. Cachimbo para banda de bronces. Libreta banda de Mamiña 1970 aprox.

Archivo privado de Jaime Llanes Antezana.

Cachimbo de Tarapacá

Introducción

Libreta banda de Mamiña 1970 aprox.
Edición: Jean Franco Daponte

Trompeta

Bajo

5 (Compases de Percusión)

Primera parte de la danza (Hecha - saludo - desecha)

Tr.

Bj.

9

Tr.

Bj.

17

Tr.

Bj.

25

Tr.

Bj.

Segunda Parte de la Danza (Desprecio)

Tr.

Bj.

33

Tr.

Bj.

1.

2.

[Repetición]
----- X veces-----

Lento

Tercera parte de la danza (Toreo)

Figura 8. Transcripción del cachimbo de Tarapacá.
Libreta banda de Mamiña 1970 aprox. Edición propia.

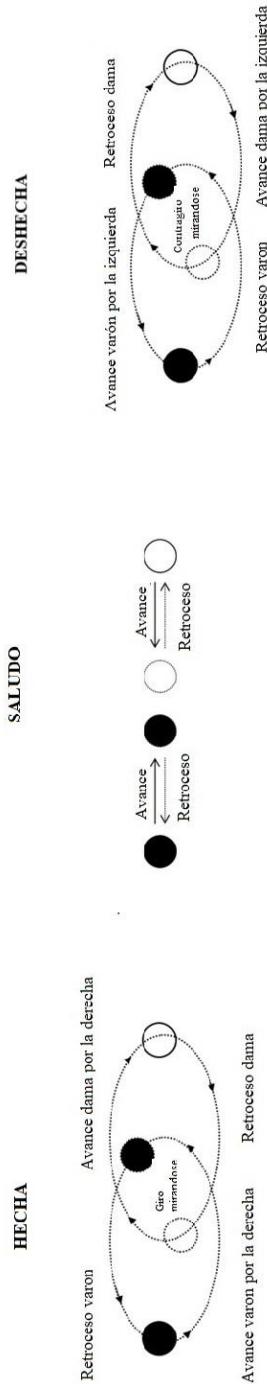


Figura 9. Figuras primera parte de la danza. Elaboración: Nicole Cortés.

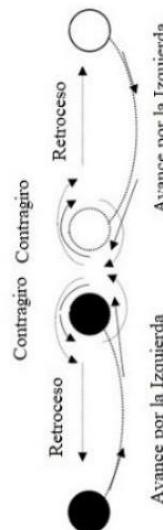
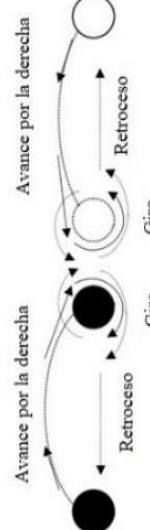
ENCUENTRO - DESPRECIO - VENIA**Desprecio por la derecha**

Figura 10. Figuras segunda parte de la danza. Elaboración: Nicole Cortés.

TOREO

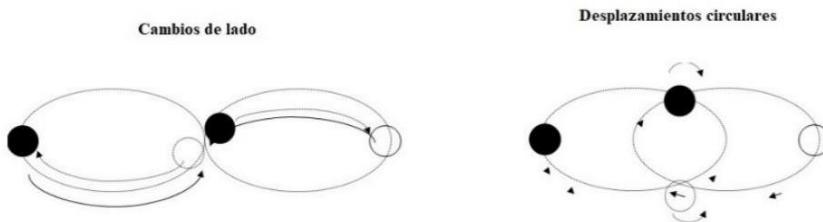


Figura 11. Figuras tercera parte de la danza. Elaboración: Nicole Cortés.

3.2. El cachimbo en los salones tarapaqueños

El advenimiento de la explotación del ciclo salitrero motivó la organización de diversas instituciones sociales de beneficencia, políticas y religiosas, entre las que se destacaron los círculos musicales. En estos lugares se enseñaba lectoescritura musical e interpretación de mandolina, violín e instrumentos de bronces. Esto ciertamente contribuyó a la proliferación de las estudiantinas filarmónicas, la práctica del piano en los salones privados y las bandas (Daponte y Palmiero 2020)²⁶.

Fue en aquellos salones donde las tres versiones de los cachimbos popularizados por los bronces –Pica, Mamiña y Tarapacá– se adaptaron para piano y lograron compartir espacios con los ya “antiguos” “bailes y tierra” (ver Figura 12). Incluso, en el contexto del salón, había cultores que continuaban llamando “baile y tierra” a estos cachimbos (Díaz *et al* 2017: 26; Loyola 1994: 59). Es plausible inferir que en este momento el “baile y tierra” quedó relegado a circular solo en los salones de las familias de la otra vez *élite* tarapaqueña con ascendencia peruana. Sin embargo, sus melodías, que evocaban a la lejana patria, se adaptaron al nuevo contexto social y continuaron animando las pomposas celebraciones noctámbulas de los vistosos salones. La adaptación para piano de *Las Heladas* de Mamiña, que fue intitulada como *Cachimbo Las Heladas* es un claro ejemplo (ver Figura 13)²⁷.

Durante la segunda mitad del siglo XX la irrupción del cachimbo desplazó definitivamente al “baile y tierra”, transformándose en la danza de mayor relevancia en la región de Tarapacá. Se caracterizaba por ser “más pausado, en seis por ocho, [imitaba] la prestancia del salón y tenían toreos muy largos, hasta diez minutos donde la pareja lucía todos sus dotes [...] también había otras parejas que, cuando faltaban las primeras, las reemplazaban” (Luza 1994).

Tanto en el espacio público como en el privado era bailado durante las fiestas patronales por las parejas más destacadas de sus comunidades. Son varias las parejas recordadas por sus respectivas comunidades: Frida Herrera y Gaspar Vilaxa en Pica; Regina Bejarano y Rogelio Loayza en Matilla; Familias Bacián, Caqueo, Cholele, Estica, Capetillo, Moruna, Sanquea, Paicho, Oxa, Oxama en Mamiña (Díaz *et al*. 2017: 59) y los esposos Méndez Albarracín en Tarapacá (ver Figura 14)²⁸.

²⁶ Durante este periodo hubo 25 pianos en Pica, 6 en Matilla y 3 Mamiña (Luza 1994).

²⁷ Versión realizada durante la década de 1950 por el músico mamiñano Victoriano Caqueo (Loyola 1994: 118-119).

²⁸ El último baile de esta pareja fue en fiesta patronal de Tarapacá el 10 de agosto de 2016 (Albarracín 2017).

Cachimbo de Tarapacá

versión Enrique Llusa, Pica 1967

transcriptor Tiziana Palmiero

Piano

♩ = 135

Pno. 7

Pno. 14

Pno. 20

Pno. 26

Pno. 32

2 38

Pno. 43

Pno. 48

Pno. 51

copyright musicasireno

Figura 12. Cachimbo de Tarapacá adaptado para piano. Enrique Luza 1994²⁹.

CACHIMBO LAS HELADAS
Versión transcrita por Dr. Victoriano Caqueo. Manilla

M.M. $\frac{2}{4}$ = 78 aprox.
Introducción

2ª Parte

LAS HELADAS

Pa ra qué me di
jís te que es
ta bas so
la

Y es ta has con tu a
man te ne
gra trai do
ra

Tercero

Accelero
Ay Juana

Dicen que las he
la das se
can los yu
yos

Rosa la Res bu
lo sa dentra con
panta sa le mo
to sa Ay Juana

a si se van se
cando a
mores tu
yos

Ro sa la res bu
lo sa Las he la
das

Dicen que las heladas
secan los yu
os si van secando
amores tuyos

Ay Juana Rosa
la Resbalosa
dentra con punta
sale motosa.

Figura 13. Arreglo de las Heladas para piano. Victoriano Caqueo 1950 aprox. Editado por Margot Loyola (1994: 118-119).

²⁹ Versión recopilada por los autores a Luza (1994). Disponible en: <https://soundcloud.com/sireno-musicas/cachimbo-enrique-luza> [acceso: 26 de noviembre de 2024]. Otras versiones para piano recopiladas entre 1967 y 1982 se pueden ver en Loyola (1994: 110-123).



Figura 14. Gladys Albarracín y Fermín Méndez bailando cachimbo durante la Fiesta de San Lorenzo en Tarapacá, 1996. Fotografía: Fermín Méndez Albarracín.

Con la popularización del tocadiscos durante la década de 1960 se introdujeron nuevos géneros musicales a los convites y salones tarapaqueños, como los boleros, los corridos, los valses, el *rock and roll* y sus derivados. Estos restaron espacio a los cantos y bailes tradicionales, entre estos, al “baile y tierra” y al cachimbo, que eran interpretados con mandolina, violín o piano. Al mismo tiempo, la industria musical fomentó los arreglos de música tradicional del área andina que denominó genéricamente como “nortino”. Así se folclorizó el huayno, que denominaron “trote”, la “cueca nortina” y una versión cantada del cachimbo de Tarapacá (Daponte y Palmiero 2020).

3.3. La folclorización del cachimbo

El carácter simbólico y representativo del cachimbo abrió espacio a una versión folclorizada que fue ampliamente difundida a partir de la medianía del siglo XX por los conjuntos de proyección en el centro del país. Esta incorporó en el vestuario una serie de elementos de fantasía que integraba “el mundo andino” (folclor peruano y boliviano según las discográficas de la época) con el *canon* icónico del pampino salitrero. El baile era interpretado con movimientos estilizados propios de la estética escénica, pero adaptados a una *coreutica* que, en el imaginario metropolitano, resaltaba ciertos componentes asociados al estereotipo del sujeto “nortino”; generalmente, con una actitud sumisa que contrastaba con el carácter autoritario de la cueca chilena³⁰. Respecto de lo musical, la industria discográfica optó por arreglos hechos con quenas, charangos, guitarras y bombo, que eran interpretados por indígenas aymara con atuendos rudimentarios, contextualizados en paisajes cordilleranos, puna o la pampa salitrera (González, Ohlsen y Rolle 2009; Fuentes 2009).

En 1954 Freddy “Calatambo” Albarracín arribó a Santiago. Músico oriundo de la salitrera Santa Laura, llegó acompañado de la agrupación *Comparsa de sierra y pampa*, integrada por

³⁰ Este imaginario perduró hasta la década de 1990, momento en el que los balés y conjuntos de proyección folclórica comenzaron a escenificar las danzas de la Fiesta de la Tirana.

músicos aymara, con quienes se presentó en programas radiales, festivales y teatros³¹. Entre su repertorio había melodías del norte de Chile, junto con un arreglo del cachimbo de Tarapacá. Su versión, a diferencia de la tradicional, contenía una letra creada por él que describe al cachimbo como un baile típico; lo bautiza como nortino y lo geolocaliza en las salitreras. Para su acompañamiento instrumental añadió el tambor y quenas³². Pese a ser una versión que contrasta radicalmente con el cachimbo interpretado en bronces, algunos cultores de Pica, Matilla y Tarapacá lo mencionan como un hito significativo que incorporó el cachimbo al acervo chileno (Díaz *et al.* 2017: 174). Al respecto, Luisa Morales (2017) comentó que “fui al teatro con mi papá ese día en Santiago y ese día el cachimbo ya no fue más visto como una danza peruana, sino chilena”.

Posteriormente, esta versión “popular” fue reinterpretada por diversas agrupaciones, tales como coros, conjuntos andinos, conjuntos de neofolclor, grupos universitarios, cantantes solistas, etc.³³. Este nuevo formato del cachimbo fue divulgado por los *ballet* y conjuntos de proyección folclórica en festivales metropolitanos y en todo el territorio chileno. Simultáneamente, se introdujo en el *curriculum* escolar, como material didáctico de carácter oficial que terminó legitimándolo³⁴.

Los dispositivos de control de la dictadura militar (1973-1990), en especial el toque de queda, afectaron la práctica social de los convites en los salones precordilleranos. Al mismo tiempo, el fomento institucional de la cueca desde 1979³⁵ fue desplazando al cachimbo de las ceremonias oficiales, lo que contribuyó a una paulatina desaparición de la danza, que se acentuaba, aún más, por el fallecimiento de los cultores más ancianos (Daponte y Palmiero 2020: 177).

Este declive provocó que la cueca y el cachimbo folclorizado, cuya enseñanza e interpretación era legitimada por la dictadura, fueran tipificados como expresión de la chilenidad nortina. Como respuesta, se gestó un movimiento de revalorización del cachimbo que fue visto como un “rescate de la danza”. Este fue liderado por el Conjunto Folclórico del Magisterio de Iquique, dirigido por los profesores normalistas Eduardo Carrión y Juana Maldonado, quienes intentaron contrarrestar los estereotipos metropolitanos, a los que

³¹ “Actuó en el Teatro ópera, sede del histórico espectáculo nocturno ‘Bim Bam Bum’ y grabó discos con cachimbos, trotes [huaynos], y creaciones de cuecas pampinas” (González, Ohlsen y Rolle 2009). Estas últimas derivaron en lo que hoy se conoce como “cueca nortina”.

³² Esta versión fue grabada en 1958 por el sello RCA Victor, CML-2001 <https://www.discogs.com/es/release/7680118-Various-Recuerdos-De-Chile-Memories-Of-Chile> y está disponible en: <https://soundcloud.com/franco-daponte/calatambo-albarracin-cachimbo-tarapaqueño> [acceso: 26 de noviembre de 2024].

³³ La popularidad que adquirió el cachimbo de Calatambo Albarracín motivó a compositores y cantautores del neofolclor y la nueva canción chilena a componer “canciones cachimbo” inspiradas en esta versión. Entre las más destacadas se encuentra “Deja la vida volar” (1962) de Víctor Jara; “Si somos americanos” (1964), “El negro cachimbo” (1964), “La celada” (1964) y “Cuando baila cachimbo” (1964) de Rolando Alarcón; “Rosa colorada” (1965) de Raúl de Ramón; “Camanchaca” (1965) de Violeta Parra; “Adiós” [en mi Taltal] (1966) de F. Villablanca; “Mano nortina” (1965) de Hernán Álvarez; “La tropillita” (1965) y “La burrerita” (1966) de Sofanor Tobar; “El manco Amengual” (1964), “La batalla de la Concepción” (1964), “Las bombachas coloradas” (1966) y “La toma del morro” (1966) de Guillermo Bascuñán. Este último se inspiró en personajes y hechos de la novela *Adiós al séptimo de línea* de Jorge Inostroza, que relata las peripecias del ejército chileno durante la Guerra del Pacífico. Finalmente, Héctor Soto grabó el elepé *El cachimbo* (1967), en el que se encuentran diversos arreglos de cachimbos tradicionales y algunas canciones cachimbos interpretadas con quenas, charangos y bombos.

³⁴ Este aspecto fue cuestionado por los cultores más ancianos durante el proceso de patrimonialización de esta danza (Díaz *et al.* 2017: 229 - 234).

³⁵ Por medio del decreto n°23 de 1979 que la declaró danza nacional. Disponible en: <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=224886> [acceso: 26 de noviembre de 2024]

denominaban “representaciones tergiversadas” (Carrión 2017). Entre sus argumentos hacen valer su constante trabajo *in situ*, al sostener que “hemos sido muy cuidadosos en mantener y enseñar las formas tradicionales, como son en realidad [...] por años hemos participado con la misma gente en las fiestas en los mismos pueblos” (Carrión 2017).

Consignemos que en este conjunto participaban bailarines originarios de los oasis, la precordillera y de la pampa, conocedores de la danza. Participaban también músicos de bandas de bronces que tocaban en las fiestas patronales, otorgando cierta legitimidad territorial en relación con bailarines y músicos que interpretaban el cachimbo metropolitano³⁶. Sin embargo, por la misma naturaleza de los grupos folclóricos, fue inevitable la incorporación de paradigmas propios de la proyección escénica; por ejemplo, el uso de la posición redondeada de los brazos, cabeza y torso erguido y cierta homogeneidad *coréutica* entre los bailarines; formas que se internalizaron como valor estético y que aplicaron también cuando interpretaban la danza en sus fiestas tradicionales.

Aunque se sabía de la existencia de varios estilos de cachimbo, la exigencia escénica gravitó hacia la unificación de la danza, predominando el talante de Mamiña, el cual fue reproducido con matices urbanos. Del mismo modo, la música tuvo que adaptarse a los tiempos escénicos; se acortaron los “toreos”, pues en la secuencia no cabía el sentido del coqueteo, cadencia o conquista propia del cachimbo bailado en los pueblos cordilleranos; momento en el que cada pareja alargaba sus evoluciones coreográficas, extendiendo el tiempo de la danza³⁷.

Durante la dictadura se organizaron en Iquique “tambos” que evocaban a las festividades andinas, cuya referencia de base era el altiplano boliviano. En estos espacios el cachimbo urbano pasó a considerarse como el aporte regional al imaginario andino. Las danzas tarapaqueñas se interpretaban por medio de una *suite* que contenía dos cachimbos, dos cuecas nortinas y un huayno, ejecutados por las bandas de bronces. Esta propuesta urbana acrecentó la pérdida de los nombres de procedencia (Tarapacá, Pica y Mamiña), adquiriendo una nomenclatura numérica entre los músicos –*Cachimbo n°1, Cachimbo n°2 y Cachimbo n°3* (ver Figura 15)³⁸–. Empero, por influencia de las danzas andinas, el cachimbo en su versión urbana aumentó su pulso, tomando distancia con el ejecutado en los pueblos; cuyo ritmo era lento y con extensos “toreos”. Simultáneamente, en estos espacios cordilleranos fue interpretado por agrupaciones de *lakitas*, otorgándole una cobertura musical regional y, al mismo tiempo, fortaleciendo la andinización de la danza.

En un contexto nacionalista promovido por la dictadura, que tuvo atributos similares al proceso de chilenización compulsiva de inicios del siglo XX (González 1995; Díaz 2009), se reactualizó el imaginario andino/pampino promovido por el folclorismo, constituyéndose uno nuevo, el que se propagó como referencia nacional³⁹. Este estilo urbano contrasta notoriamente con el tradicional que aún se bailaba en los pueblos, modalidad que ha sido bastante criticada por los cultores (Díaz *et al.* 2017). Al parecer esto afectó, por un lado, su transmisión tradicional,

³⁶ Estos integrantes de origen precordillerano son reconocidos como herederos del cachimbo tradicional y distinguidos como “revitalizadores” de la danza.

³⁷ En los poblados precordilleranos el carácter del cachimbo varía si se baila con alguien a quien se desea conquistar o con un familiar. Esto produce claras diferencias interpretativas entre las parejas. En cambio, en el formato folclórico priman principios estéticos esencializados, homogenizando los movimientos de las parejas.

³⁸ Esta forma de enumerar cada tema de un mismo género es propia de las bandas de bronces urbanas que acompañan a los bailes religiosos durante largas jornadas, por lo que necesitan tener varios temas disponibles, algunos que son creaciones del momento y no llevan título. Por esta razón, deben enumerarlas para organizar la presentación (Daponte, Cortés y Díaz 2022).

³⁹ Ejemplos de cachimbos folclorizados difundidos por los medios lo podemos observar en el siguiente link: <https://demasiadasnoches.blogspot.com/2019/05/cachimbo-chile.html> [acceso: 26 de noviembre de 2024] ; https://www.youtube.com/watch?v=scwFSix8gao&ab_channel=ConjuntoFolk1%C3%B3ricoDeSantiagoTopic [acceso: 26 de noviembre de 2024]

puesto que las generaciones más jóvenes “ya no quieren bailarlo porque les da vergüenza” (Morales 2017) y, por otro, sus valores expresivos, porque “perdió el paso tradicional y ha adquirido otros” [...] “las vueltas ya no son las mismas [...] yo lo bailo cuando esta la banda no más, porque cuando ponen esas grabaciones con flautas [quenas] o con letra, no se puede bailar, pierde el aire [alma de la danza]” (Soto 2017).

Figura 15. Partes de trompetas del cachimbo 1 (Tarapacá) y 2 (Mamiña).
Transcripción Pablo Caqueo. Banda los Yatiris de Iquique 1980 aprox.

4. El *revival* y la evocación del “baile y tierra”

La percepción por la pérdida del cachimbo tradicional frente a la masificación de la versión folclórica motivó a los cultores a iniciar un movimiento de *revival* cuyo propósito era “rescatar” lo que consideraron el “verdadero cachimbo” para difundirlo en sus comunidades⁴⁰. Para materializar esta idea se congregaron para practicarlo y enseñarlo, lo que derivó en la concreción de instituciones comunitarias sin fines de lucro. En Pica nació el Centro Cultural y Social “Amigos del Cachimbo Enrique Luza Cáceres”, fundado en 2004. Al año siguiente nació el Centro Cultural y Social “El Cachimbo”. En Iquique se organizó la “Escuela de Cachimbo Méndez Albarracín”, dirigidos por Gladys Albarracín (1931-2021, hermana de “Calatambo” Albarracín) quien reunió a cultores oriundos del pueblo de Tarapacá radicados en la ciudad⁴¹.

⁴⁰ Este movimiento restaurador fue eco del ambiente revitalizador de tradiciones (*revivals*) que comenzó a vivirse en Chile desde comienzos del siglo XXI, como respuesta a la homogenización cultural producida por la globalización (Appadurai 2001; Daponte 2019).

⁴¹ No es posible determinar una fecha exacta de fundación de esta escuela, ya que esta cultora señala que desde fines de la década de 1980 reunía esporádicamente en su casa a estos cultores cuando eran jóvenes y niños. Sin embargo, todos concuerdan que desde 2015 se organizaron para difundirlo en espacios culturales de Iquique. Un ejemplo de sus actividades se encuentra disponible en https://www.youtube.com/watch?v=mYUB0GQcvEU&ab_channel=cristianaguirre [acceso: 26 de noviembre de 2024].

En Mamiña varias de las familias cultoras se abocaron a la enseñanza de los niños en edad escolar, mientras que el director de la banda del pueblo, Pablo Caqueo, se preocupó de enseñar el cachimbo a los jóvenes intérpretes de instrumentos de bronces. Esta efervescencia impulsó a los cultores del pueblo de Matilla a la creación del “Club de Cachimbo Matillano Rogelio Loayza y Regina Bejarano” en 2014 (Díaz *et al.* 2017)⁴².

En el transcurso de las últimas décadas estos cultores están instalando la idea del cachimbo como patrimonio, y motivando a los jóvenes radicados en las ciudades nortinas a sumarse a este *revival*. Este impulso reactivó su difusión, pues ahora son ellos mismos quienes se dedican a su promoción. Durante el 2017 lideraron el proceso de patrimonialización del cachimbo, y desde 2019 han desarrollado los planes de salvaguardia, junto con el Servicio Nacional del Patrimonio⁴³.

Este *revival* apela a imaginarios que evocan al “baile y tierra” y al cachimbo de inicios del siglo XX. Sus cultores recurren a las memorias de sus padres y abuelos para contextualizarlo, a fotografías antiguas para recrear el vestuario y a algunas publicaciones como la de Loyola (1994) para imaginar el contexto festivo en el que se practicaba. Por esta razón, durante las presentaciones públicas lo representan con vestuario y un estilo de danza que evoca a aquel periodo (ver Figura 16)⁴⁴. En Pica y Matilla circulan algunas ideas que vinculan al cachimbo con el mundo afrotarapaqueño, pero con una visión particular, que los reconoce como ciudadanos integrados al tejido social regional de comienzos del siglo XX⁴⁵.

Como estrategia de difusión, estas organizaciones gestionan con municipios, autoridades, servicios públicos o empresas privadas, la inclusión del cachimbo –interpretado por ellos– en los respectivos actos públicos, con el objetivo de “recuperar” los espacios cívicos que, según los relatos de los más ancianos, ocupaba a la danza⁴⁶.

Con todo, existen rasgos en la puesta en escena de algunos cultores que han integrado paradigmas del folclorismo. Por ejemplo, consideran la confección de trajes distintivos inspirados en los vestuarios para salones pueblerinos y filarmónicas salitreras. En el plano religioso, durante la fiesta patronal precordillerana, este cachimbo revitalizado retrotrae los imaginarios construidos sobre la base de una memoria festiva que remite al “baile y tierra”.

⁴² Estas agrupaciones están normadas jurídicamente como Organizaciones Sociales y Culturales Sin Fines de Lucro. El nombre de club es coloquial, debido a la influencia de los clubes de cueca promovidos durante la dictadura militar.

⁴³ Los planes de salvaguardia son cuatro: 1) Tarapacá, 2) Mamiña, 3) Pica y 4) Matilla. Cada uno contiene sus propios objetivos, acciones, actores claves (personas e instituciones) y un diagrama de Gantt (2019-2023). Más información disponible en: <https://www.sigpa.cl/region/tarapaca> [acceso: 26 de noviembre de 2024].

⁴⁴ Este imaginario es difundido frecuentemente en las redes sociales. Por ejemplo: https://www.youtube.com/watch?v=DXyXAkuSof&ab_channel=FrancoDaponte [acceso: 26 de noviembre de 2024].

⁴⁵ Margot Loyola (1994: 31) también destacó este aspecto en su entrevista a Irma Zegarra (1967), quien definía la acepción “cachimbo” como un “negro alto y arrogante”.

⁴⁶ De hecho, uno de los principales acuerdos tomados en el I Encuentro de Cachimbo celebrado en Pica el 19 y 20 de noviembre de 2022, en el marco de los planes de salvaguardia, fue solicitar a sus respectivos municipios un decreto que garantizara la presencia del cachimbo en los actos cívicos oficiales. Los cultores oriundos de Tarapacá que residen en Iquique lograron, por primera vez, presentarse en la celebración oficial del 21 de mayo (fiesta cívica chilena) de 2024, espacio que desde la dictadura de Pinochet estuvo reservado exclusivamente para los clubes de cueca.



Figura 16. Club de Cachimbo Enrique Luza. Pica. Fotografía: Jean Franco Daponte, 2012.

4.1 El “baile y tierra” tarapaqueño

Según testimonios de vecinos tarapaqueños que vivieron los últimos años de vigencia del “baile y tierra”, recuerdan que se interpretaba en parejas independientes, con pañuelo, y que era danzado con pasos caminados que alternaban ritmos binarios (6/8) con ternarios (3/4) (Luza 1994; Gómez 1997; Albarraín 2017)⁴⁷. Sus melodías eran cantadas, con acompañamiento de guitarras, bombos, clarinetes, violines y mandolinas, para animar convites (Daponte y Palmiero 2020, 182). El estilo refinado constituyía su principal característica: “Elegante y entallada” (Moya 2020); “danza señoríal” (Gómez 1997); “elegante y salerosa” (Luza 1994). Se le atribuía una importancia simbólica vinculada al pasado peruano, asociándolo con ilustres personajes como el mariscal Ramón Castilla, soldado nacido en el pueblo de Tarapacá y quien fuera dos veces presidente de Perú (Loyola 1994: 51; Díaz *et al.* 2017; Albarraín 2017); imaginario que, como vemos, proyecta la relación entre “baile y tierra” con la aristocracia militar republicana (ver Figuras 1 y 2). Así, Luza (1996: 79) apuntó que los bailes en los salones de Pica y Matilla comenzaban con la cuadrilla, seguida de mazurcas, polkas, contradanzas, y finalizaban con la “Republicana”. Esta última, en el contexto del salón, correspondía al “baile y tierra”.

Los cultores recuerdan que el baile estaba constituido por tres partes. La primera contenía tres evoluciones coreográficas denominadas “hecha, saludo y deshecha”. La “hecha” corresponde a una vuelta completa avanzando por la derecha; la “deshecha” a una vuelta completa avanzando por la izquierda y el “saludo” a un encuentro frente a frente (ver Figura 9). A diferencia del actual cachimbo, el orden de las figuras no era estático; podía variar dependiendo del poblado o de las mismas parejas (Luza 1994; Gómez 1997).

⁴⁷ Cf. Testimonios de cultores nacidos a fines del siglo XIX entrevistados por Loyola (1994: 33-70).

La segunda parte denominada “encuentro, desprecio o venia” consistía en dos avances en línea recta hasta quedar frente a frente cada bailarín. En el primer avance, siempre se giraba por la derecha (por el lado del pañuelo) y en el segundo por la izquierda (ver Figura 10). En estos encuentros, dependiendo del interés, galantería o el coqueteo entre las parejas, se realizaban ademanes de desprecio o, de lo contrario, una venia, de ahí sus nombres. En ocasiones, cuando la galantería lo requería, el varón colocaba “una rodilla en el suelo y la dama le da la venia” (Gómez 1997) (ver Figura 17). Esta imagen también se utilizaba en las *zamacuecas* limeñas de comienzos del siglo XX (ver Figura 18).



Figura 17. Rogelio Loayza y Regina Bejarano bailando el “baile y tierra”. (imagen adaptada).
Fotografía: Osvaldo Cádiz.



Figura 18. Estampa de la marinera limeña comienzos del siglo XX (Nogal 1924, s/p).

La tercera parte se llamaba “toreo” y consistía en desplazamientos circulares o incluso cambios de lado con medio giro en cada extremo (ver Figura 11). Este era el momento culmine; las parejas demostraban destreza en los pasos y, con pañuelo en mano, realizaban ademanes de coqueteo, galantería y conquista. La extensión de las vueltas del “toreo” dependía del ímpetu de las parejas. La danza terminaba cuando uno de los dos bailarines “entregaba” el pañuelo a la pareja en señal de conquista⁴⁸ (Luza 1994).

Respecto de la música, la mayoría de las melodías se han perdido y, tras pesquisar en diferentes repositorios familiares, hemos hallado solo cuatro. Entre los vecinos del poblado de Tarapacá es donde se recuerda la presencia del “baile y tierra” (Loyola 1994; Díaz *et al.* 2017). Sin embargo, solo ha quedado el registro de uno transcrita por Loyola en 1967 (1994: 128) (ver ejemplo 4)⁴⁹. Se compone por una melodía organizada en una frase musical de ocho compases, dividida en dos; cuatro para el antecedente y cuatro para el consecuente. Esta frase se repite cuatro veces, con algunas variantes rítmicas producto del acomodo del texto.

Margot Loyola (1994: 128) lo transcribió en tonalidad de mi menor y en metro de 6/8, pero apunta a que el cultor rasgueó la guitarra en 3/4 (Loyola 1994: 68), lo que confirma la pervivencia del ritmo sesquialtero afrohispano, heredado de las danzas pícaras hispanoamericanas (Tello 2006; Daponte 2019). El perfil melódico deja entrever una posible armonización que agregamos a nuestra edición (ver Figura 19).

Otro “baile y tierra” era el *Centinelita* o *San Miguel* que, según los entrevistados, es propio de Pica, aunque se le vio bailar también en otras localidades:

“Las tarapaqueñas netas lo bailaban [el “baile y tierra”] en forma diferente [...] ahora murieron todas [...] yo vi en Huara cantar y bailar el San Miguel de Piura; es parecido no más, es otra cosa [...] no es igual al Baile y Tierra ni al Cachimbo [...] en su acompañamiento violín, clarinete, guitarra y bombo era lo más legítimo” (Quiroga 1967, en Loyola 1994: 51).

Es importante señalar que en el norte de Perú existe una popular marinera con el mismo nombre y ambas versiones tienen similitudes. El texto de la versión peruana es un claro homenaje a la ciudad de Piura. En cambio, el de la versión píqueña alude directamente a hechos locales relacionados con la guerra del Pacífico. La primera estrofa cuenta de la congoja y nostalgia de los expatriados peruanos durante la chilenización del territorio: “Santo San Miguel de Piura, centinela / secretario de mis penas, alerta está. / Y cuándo será ese día, centinela / que yo pise tus arenas, alerta está. / Centinelita, centinelaza” (Luza 1994).

La segunda relata el arribo de cuatro patrulleros del ejército chileno que hicieron correr sus caballos en el desierto para amedrentar a la población de Pica y Matilla durante la Guerra del Pacífico: “Ya se acercan cuatro rotos, centinela / levantando polvareda, alerta está. / Y hagamos fuego de frente, centinela / y fuego a la retaguardia, alerta está” (Luza 1994).

Luego se cantan los mismos versos de la versión peruana.

San Miguel, San Miguel / San Miguel al amanecer / San Miguel, San Miguel / San Miguelito al anochecer/ Que viva que viva mi San Miguel, / toditas las noches sueño con él, / que viva que viva mi San Miguel / San Miguelito al amanecer (Luza 1994).

⁴⁸ Muchas veces estos toreos eran largos, incluso se recuerdan algunos que duraban varios minutos (Luza 1994).

⁴⁹ Loyola registró el texto y la melodía por separado. El texto se encuentra en la entrevista que le realiza al cultor (1994: 68) y la melodía en los anexos musicales finales (1994: 128), por lo que, a base del trabajo de Loyola, hemos elaborado nuestra propia edición.

Éste se bailó en los salones de Pica hasta la década de 1960. Posteriormente, se interpretó esporádicamente en las tertulias familiares hasta el fallecimiento de Enrique Luza en 1995, quien fue el último cultor que conocía su música y su danza⁵⁰.

BAILE Y TIERRA

Tarapacá

Informante: Maximiliano Pereira

Recopilación: Margot Loyola 1982

Edición: Jean Franco Daponte

J. = 80

1. 2.

4

9

13

Figura 19. “Baile y tierra” de Tarapacá. Edición: Jean Franco Daponte.

Su estructura posee cinco partes (ver Figura 20), anotando “Sol menor y seis por ocho es el San Miguel” (Luza 1994). La primera comienza con una frase musical que se repite (compás 1 a 6), sobre la cual se realiza dos veces la figura del saludo (ver Figura 9). La segunda contiene una frase de cuatro compases que se repiten (compás 8 al 12) sobre los que se hacen las figuras de giro y contragiro en el puesto. La tercera repite la primera frase musical (desde el compás 13 al 19) en las que realizan las figuras de hecha y una deshecha (ver Figura 9). La cuarta posee una frase de cuatro compases que se repite (compás 20 al 24), en la que se realiza la figura de la venia (ver Figura 10). Finaliza con la quinta, compuesta por una frase cuatro compases que se repite indefinidamente (alzar del compás 24 a 29). En esta se realiza el “toreo”, consistente en un cambio de lado con medio giro ambos extremos (ver Figura 11); “parecida al toreo del cachimbo [contemporáneo] aunque no es tan libre, solo es el ocho bien marcado” (Luza 1994).

⁵⁰ Lo aprendió de su padre Liborio Luza (1880-1958), quien se desempeñaba en Pica y Matilla como violinista y maestro de danza (Luza 1994).

San Miguel o Centinelita
Baile y Tierra (Pica)

Informante: Enrique Luza, Pica 1994.

Recopilación: Jean Franco Daponte.
Edición: Jean Franco Daponte..

Primera Parte de la danza

Segunda parte de la danza

1. 2.

Tercera parte de la danza

1. 2.

Cuarta parte de la danza

1. 2.

Quinta parte de la danza

1. 2.

Figura 20. "Baile y tierra" de Pica. San Miguel. Edición: Jean Franco Daponte⁵¹.

El *Centinelita* o *San Miguel* era más extenso en relación con los otros bailes de tierra, "era más completo, tenía más figuras que el cachimbo [actual]" (Luza 1994).

El otro "baile y tierra" corresponde a *Las Heladas*; aunque se conoció en otros poblados de la región, hay total consenso de su procedencia mamiñana. "Las Heladas es un baile [y tierra] de Mamiña, antiguo ... cambia el modo, es más elegante, tiene más estilo y letra ... Centinelita es de Pica" (Vilaxa 1967, en Loyola 1994: 59). Está conformado por cuatro partes: una introducción

⁵¹ La versión para piano ha sido recopilada por los autores a Luza (1994). Disponible en: <https://soundcloud.com/sireno-musicas/san-miguelito-enrique-luza-pica-1994> [acceso: 26 de noviembre de 2024].

y tres para la danza (ver Figura 21). La primera contiene una frase musical de ocho compases (compás 9 a 16); cuatro para un antecedente que se repite y cuatro para el consecuente que también se repite. Sobre esta se bailan las figuras de la “hecha” en el antecedente y el “saludo” en el consecuente. Luego se repite la frase completa desde el compás 9 al 16 y se continúa hasta el final. En ésta se hacen las figuras de la “deshecha” en el antecedente y el “saludo” en el consecuente (ver Figura 9).

La segunda parte contiene una frase de ocho compases (compás 17 al 25); cuatro para el antecedente que se repite y cuatro para el consecuente que igualmente se repite. En esta frase se realiza la figura del “desprecio”, en el antecedente se avanza y gira por la derecha hasta retornar al punto de partida y en el consecuente se avanza y gira por la izquierda hasta retornar al mismo punto (ver Figura 10). La tercera parte corresponde al “toreo” (ver Figura 11) y está compuesta por una frase de cuatro compases que se repiten indefinidamente hasta finalizar la danza (desde el alzar del compás 26 al 29).

Las Heladas
Baile y Tierra (cachimbo)

Victoriano Caquio (Loyola 1994, 118-119).
Edición: Jean Franco Daponte.

Introducción (instrumental)

1 Parte de la danza.

Di cen que las he la das se can los yu yos
Di cen que las he la das se can las ro yos
sas

A sí se van se can do a mo res tu yos
A sí se van se can do to das las co yos
sas

Pa ra que me do jis te quees ta bas so la

Yes ta bas con tua man te ne gra trai do

2 Parte de la danza.

ra hay jua na ro sa la re fá lo sa en tra con pun ta sa le mo to sa hay jua na

3 Parte de la danza.

ro sa la re fa lo sa las he la das

Ritardando.

Repetición ad libitum

Figura 21. “Baile y tierra” de Mamiña. Las Heladas. Edición: Jean Franco Daponte⁵².

⁵² Nuestra edición está basada en la versión para piano del cultor mamiñano Victoriano Caqueo, editado y publicado por Loyola (1994: 166).

En suma, este *revival* ha optado por exaltar los cachimbos tradicionales interpretados por las bandas de bronces. Si bien existe consenso entre los cultores, quienes reconocen que los “bailes y tierra” como las “heladas” o el “San Miguelito” eran cantados y acompañados por cordófonos o piano, hoy son las bandas las que despliegan su fuerza sonora para evocarlos en el entramado público⁵³. De esta manera se le otorga un sentido lineal a la danza mediante la integración de la herencia peruana a su práctica actual. Al respecto, son reveladoras las palabras de Jorge Moya (2020), cultor de cachimbo de Matilla: “soy matillano, con profundas raíces peruanas, pero no por eso, soy menos chileno”.

Conclusiones

El análisis de los registros musicales, etnográficos e históricos acerca del cachimbo nos ha permitido examinar la significación que esta danza posee para las comunidades del norte chileno. Este *revival* restaura imaginarios que evocan al “baile y tierra” y al cachimbo de comienzos del siglo pasado, que los cultores reviven cada vez que lo interpretan en el espacio público.

Creemos que el cachimbo actual se ha transformado en un campo semántico de referencia que permite a sus cultores vincularse con su historia social, soslayar las heridas que dejaron las medidas coercitivas y sus transformaciones y, al mismo tiempo, reactualizar su identidad comunitaria para hacer frente a los embates homogenizadores de la globalización.

El cambio de identidad nacional que produjo la adaptación de melodías de los “baile y tierra” al formato de la banda de bronces, que rebautizó la danza como cachimbo, le permitió a esta práctica mantener su sitio privilegiado en la fiesta pública y privada. Esto explica la motivación de sus cultores por salvaguardarlo, primero mediante la conformación de clubes y escuelas y luego por el trabajo realizado para el reconocimiento oficial como Patrimonio Cultural Inmaterial.

En los últimos años este movimiento de *revival* se ha nutrido con información relevante contenida en fuentes escritas e iconográficas, como resultado de la investigación participativa del proceso de patrimonialización, las que han confirmado y legitimado los relatos en torno al “baile y tierra”. Así, los cultores le otorgan continuidad a la danza y, al unísono, establecen un puente con el pasado que los vincula con su territorialidad, otorgándoles un espesor cultural más robusto, sustentado en su propia historia, que les ayuda a resistir la incorporación de modelos folclóricos exógenos. Al mismo tiempo, el cachimbo se ha convertido en una herramienta de visibilización para múltiples identidades indígenas, mestizas y afrodescendientes, que transitan entre los imaginarios en torno al “baile y tierra”, las armonías de las bandas de bronces y el destello de la danza más allá de los nacionalismos.

BIBLIOGRAFÍA

- APPADURAI, ARJUN
2001 *La modernidad desbordada: Dimensiones culturales de la globalización*. Montevideo: Trilce.
- BASADRE CHOCANO, MODESTO
2001 [1884] *Riquezas peruanas: colección de artículos descriptivos escritos para "La Tribuna"*. Edición digital basada en la edición de Lima, Imprenta de La Tribuna. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/riquezas-peruanas-coleccion-de-articulos-descriptivos-escritos-para-la-tribuna-0/> [acceso: 27 de marzo de 2024].

⁵³ Un claro ejemplo es “Las Heladas” interpretado en la plaza de Mamiña por su banda de bronces. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=hgPA64u_n0o&ab_channel=Iquique%C3%B1o [acceso: 26 de noviembre de 2024].

BITHELL, CAROLINE y JUNIPER HILL

2014 *The Oxford Handbook of Music Revival*. Nueva York: Oxford University Press

CAPETILLO, MARÍA JOSÉ y PAULO LANAS

2013 *Los sones de la identidad, Mamiña tierra musical*. Iquique: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Fondart Regional 2012.

CHECURA, JORGE

1967 *Ritmos regionales. Música y canciones tradicionales en los Departamentos de Iquique y Pisagua*. Iquique: Museo Regional de Iquique.

CLARO, SAMUEL

1993 “Orígenes arábigo-andaluces de la cueca o chilena”, *Revista de Musicología*. XVI/4, pp. 11-26. Disponible en: <https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/colecciones/BND/00/RC/RC0118455.pdf> [acceso: 26 de noviembre de 2024].

DAPONTE, JEAN FRANCO

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

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

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

DAPONTE, JEAN FRANCO, NICOLE CORTÉS y ALBERTO DÍAZ ARAYA

2022 “El salto de La Tirana. El ritmo de Chunchos, Morenos, Gitanos y Diablos en la fiesta de la Virgen del Carmen de La Tirana”, *Revista Musical Chilena*, LXXVI/237 (enero-junio), pp. 106-139. Disponible en: <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/58024> [acceso: 26 de noviembre de 2024].

DAPONTE, JEAN FRANCO y TIZIANA PALMIERO

2020 “Los convites: tertulias musicales en los oasis de Pica y Matilla, norte de Chile”, *Diálogo Andino*, 63, pp. 173-187. Disponible en: <http://dialogoandino.cl/index.php/numero-63-2020-3/> [acceso: 27 de marzo de 2024].

DEI, FABIO

2018 “Ripensando il folk revival. L'avvenire di un'illusione”. *Lares*, LXXXIV/2, (mayo-agosto), pp 359 - 364

DÍAZ ARAYA, ALBERTO

2009 “Los Andes de bronce. Conscripción militar de comuneros andinos y el surgimiento de las bandas de bronce en el norte de Chile”, *Historia (Santiago)*, XLII/2, pp. 371-399. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-71942009000200002> [acceso: 27 de marzo de 2024].

DÍAZ, ALBERTO, JEAN FRANCO DAPONTE, OSCAR CORVACHO, PAULINA PONCE, CRISTIAN ARIAS y DIEGO YAMPARA
2017 *Informe final “investigación sobre la danza del cachimbo en tres comunas focalizadas de la región de Tarapacá; Pica, Huara (Tarapacá y Mamiña)”*. Iquique: Universidad de Tarapacá y Consejo Nacional de la Cultura y las artes. Disponible en: <http://www.sigpa.cl/ficha-elemento/danza-cachimbo-de-las-comunas-de-pica-huara-y-pozo-almonte> [acceso: 15 de octubre de 2023].

FUENTES, MARCELO

2009 “La música de tradición oral en el medio masivo chileno entre 1956 Y 1967. Los géneros resbaloso y cachimbo a través de la proyección folklórica y el Neofolklore”. Tesis presentada al programa de

Magíster en Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile para optar al grado de Magíster en Artes. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.

GONZÁLEZ, JUAN PABLO, OSCAR OHLSEN y CLAUDIO ROLLE

2009 *Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970*. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile.

GONZÁLEZ, SERGIO

1995 "El poder del símbolo en la chilenización de Tarapacá. Violencia y nacionalismo entre 1907 y 1950", *Revista de Ciencias Sociales* (Universidad Arturo Prat), 5, pp. 42-56.

2006 "La presencia indígena en el enclave salitrero de Tarapacá una reflexión en torno a la fiesta de La Tirana", *Chungara: Revista de Antropología Chilena*, XXXVIII/1, pp. 35-50. Disponible en: <https://www.scielo.cl/pdf/chungara/v38n1/art05.pdf> [acceso: 15 de octubre de 2023]

HOLGUÍN, OSWALDO

2000 "Ricardo Palma y la cultura negra", *Lo africano en la cultura criolla*. Carlos Aguirre y otros (editores). Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, pp. 97-120.

JELIN, ELIZABETH

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

LIVINGSTONE, TAMARA

1999 "Music Revivals: Towards a General Theory", *Ethnomusicology*, XLIII/1, pp. 66-85.

LOYOLA, MARGOT

1994 *El cachimbo, danza tarapaqueña de pueblos y quebradas*. Valparaíso: Ediciones Universitarias.

LUZA, ENRIQUE

1996 "Apuntes de los antiguos carnavales piqueños", *Recopilación de música, poesía y prosa*. Amelia Zañartu de Luza (recopiladora). Manuscrito en posesión de la Biblioteca de Pica, s/p.

MARTÍ, JOSEP

1996 *El folklorismo: uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel.

MARTÍNEZ COMPAÑÓN, JAIME

1991 [1789] *Trujillo del Perú*. Vol. II. Edición facsimilar de la Biblioteca de Palacio de Madrid. Madrid: Cultura Hispánica.

MERCADO, MELCHOR MARÍA

1991 [1869] *Álbum de Paisajes, Tipos Humanos y Costumbres de Bolivia, 1841 1869*. La Paz: Banco Central de Bolivia.

MORENO, SUSANA

2005. "Propuestas Metodológicas para el estudio de un movimiento de *revival musical*", *Revista de Musicología*, XXVIII/1, Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología (junio de 2005), pp. 625-638.

NOCILLI, CECILIA

2013 *El manuscrito de Cervera. Música y danza palaciega catalana del siglo XV*. Barcelona: Amalgama.

NOGAL, JUAN

1924. "La marinera criolla", *Revista Mundial*, 238, pp. 37

NÚÑEZ, LAUTARO

2004 *La Tirana del Tamarugal*. Antofagasta: Universidad Católica del Norte.

PALMIERO, TIZIANA

2014 "Las Láminas musicales del Códice Martínez Compañón, Trujillo del Perú, 1782-85: Espacio de mediación entre las ideas ilustradas de un obispo y las teorías y prácticas musicales de los

habitantes de su diócesis”. Tesis para optar al grado de Doctora en Estudios Culturales Latinoamericanos. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades.

PALMIERO, TIZIANA, JEAN FRANCO DAPONTE y ALBERTO DÍAZ

2023 “Los sonidos de la resistencia. Música, chilenización y memoria peruana en los oasis de Pica, Matilla y Valle de Quisma”, *Revista Musical Chilena*. LXXVII/ 239 (enero-junio), pp. 171-199.

PEREIRA SALAS, EUGENIO

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

QUINTERO, ÁNGEL

2009 *Cuerpo y cultura: las músicas mulatas y la subversión del baile*. Madrid: Iberoamericana.

RICE, TIMOTHY

2008 “Hacia la remodelación de la etnomusicología”, *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*. Francisco Cruces Villalobos (coordinador). Madrid: Trotta, pp. 155-180.

RONSTRÖM, ONE

1996 “Revival reconsidered”, *World of Music*, XXXVIII/3, pp.5-20.

TELLO, AURELIO

2006 “Aspectos danzarios en los villancicos del Cancionero musical de Gaspar Fernandes”, *Actas del VI Encuentro Simposio Internacional de Musicología: La Danza en la Época Colonial Americana*. Aurelio Tello (editor). Santa Cruz de la Sierra: Asociación Pro Arte y Cultura, pp. 153-173.

TOMPKINS, WILLIAM

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

VAN KESSEL, JUAN

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

VÁZQUEZ RODRÍGUEZ, ROSA

1982 *La práctica musical en la población negra en Perú*. La Habana: Casa de las Américas.

VEGA, CARLOS

1986 [1952] *Danzas populares argentinas*. Tomo II. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” y Dirección Nacional de Música, Secretaría de Cultura, Ministerio de Educación y Justicia.

WIENNER, CHARLES

1993 [1875] *Perú y Bolivia. Relato de Viaje*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos y Universidad Mayor de San Marcos. DOI: 10.4000/books.ifea.7800.

ENTREVISTAS

Albarracín, Gladys. 2017. Entrevista de los autores, realizada en Iquique el 30 de julio.

Caqueo, Pablo. 2022. Entrevista de los autores, realizada en Pica el 19 de agosto.

Carrero, Ulises. 2020. Entrevista de los autores, realizada en Iquique el 26 de abril.

Carrión, Eduardo. 2017. Entrevista de los autores, realizada en Iquique el 20 de julio.

Cayo Tomás.2020. Entrevista de los autores, realizada en Pica el 26 de abril.

Cholele Franklin. 2021. Entrevista de los autores, realizada en Iquique el 6 de abril.

Gómez, Roberto. 1997. Entrevista de los autores, realizada en Pica el 10 de octubre.

Luza, Enrique. 1994. Entrevista de los autores, realizada en Pica el 30 de noviembre.

Morales, Luisa. 2017. Entrevista de los autores, realizada en Matilla el 13 de junio.

Moya, Jorge. Entrevista de los autores, realizada en Matilla el 07 de marzo.

Soto, Juana. 2017. Entrevista de los autores, realizada en Pica el 29 de noviembre.

Torres, José Alflorino. 2022. Entrevista de los autores, realizada en Iquique el 9 de agosto.

AUDIOVISUALES

GEDDA, FRANCISCO (director)

1992 *Los Oasis de Pica, vida y muerte en el desierto*. Documental. Santiago: Surimagen. <https://www.youtube.com/watch?v=6rc0QIhx818> [acceso: 27 de marzo de 2024].

Improvisación en estilo en el ámbito de la interpretación. Su ausencia como crisis de un sistema

Improvisation in style in the field of performance. Its absence as the crisis of a system

por

Eduardo Sato Besoáin

Investigador independiente, Chile

satobesoain@gmail.com

Este escrito busca reflexionar en torno a la virtual ausencia de la improvisación en estilo en el actual quehacer de la interpretación. Por medio de una revisión histórico-crítica, se interroga su práctica en contextos cortesanos y eclesiásticos, y su posterior declive, asociado a un cambio ontológico del oficio musical. A partir de dicha coyuntura y sus alcances, y tomando como elemento central de discusión la idea de *obra-texto*, se plantea la ausencia de "la improvisación y sus valores" como cristalización de una subyacente crisis dentro del actual *sistema* de formación y desempeño de los músicos profesionales, y se propone un cuestionamiento del intérprete como una figura problemática, afectada por diversas (in)competencias musicales.

Palabras clave: improvisación en estilo - interpretación - sistema - ausencia - pasado - dinámico/estático -(in)competencias musicales - crisis.

This paper reflects on the virtual absence of stylistic improvisation in current performance practice. Through a historical-critical review, it examines its use in courtly and ecclesiastical contexts and its subsequent decline, associated with an ontological shift in the musical profession. From this juncture and its implications and taking the concept of the work-text as a central discussion point, the absence of "improvisation and its values" is presented as the crystallization of an underlying crisis within the current system of training and professional practice among musicians. This leads to a critical examination of the performer as a problematic figure, affected by various musical (in)competencies.

Keywords: stylistic improvisation - performance - system - absence - past - dynamic/static - musical (in)competencies - crisis.

Introducción

Hace 150 años, nuestros antepasados iban al concierto para escuchar como Beethoven, Thalberg o Clementi improvisaban de un modo grandioso y brillante; todavía antes, iban a oír a los grandes organistas como Bach, Buxtehude, Böhm, Pachelbel... Nosotros, los de hoy, para tener un tipo parecido de goce musical tenemos que ir a escuchar a Errol Garner, Milt Jackson, Duke Ellington y Louis Armstrong. Le dejaré a usted que saque las conclusiones que puedan resultar de esta extraña circunstancia
(Brunett James, sin datos, en Berrendt 1962: 152)

El comienzo de la década de 1780 constituyó un período de gran prosperidad para Mozart. Emancipado de Salzburgo y sus ataduras, el músico tuvo la posibilidad de darse a conocer como compositor, pero también como pianista de grandes dotes en la capital imperial, Viena. En ese sentido, resultaron efectivos sus conciertos para piano, que encontraron una favorable acogida dentro del público y le garantizaron, en parte, la puerta a un éxito que no duraría mucho. Se trataba de un género apreciado por el compositor, que permitía exhibir sus deslumbrantes habilidades musicales de manera especialmente excitante. En efecto, el concierto daba lugar a un momento de particular expectación, que formaba parte crucial del género: la *cadenza*. Aquella improvisación sobre material temático del concierto (un verdadero *solo* en términos jazzísticos), capaz de despertar fervorosos aplausos que se imponían sin tapujos sobre el *tutti final*¹.

Hoy en día, aquello se nos presenta como un escenario, a decir lo menos, improbable². Aunque escuchamos y tocamos conciertos de Mozart, no solo parece indecoroso aplaudir tras la *cadenza* para manifestar nuestra aprobación al *solo* que acaba de escucharse; aún más: ya no esperamos ese *solo*, ni *exigimos* que se arriesgue a ese tipo de despliegue.

En 1992, Robin Moore se refería solitariamente a esto, señalando ciertos puntos claves de un panorama general. Según el autor (1992: 63):

Este cambio radical en la estética de la *performance* [la pérdida de la improvisación] ha ocurrido sin incidentes y virtualmente sin documentación. Uno se pregunta por qué ha desaparecido la improvisación y por qué tan pocos estudiosos han notado su desaparición³.

Asimismo, Moore haría alusión a una disposición negativa por parte de los intérpretes, para muchos de los cuales “la expresión por medio de la improvisación parece intimidante, poco familiar o carente de interés (1992: 63)”. Se diagnosticaba así un escenario poco favorable para su “restauración”, tenido por el respeto del “repertorio canónico” y la poca tolerancia a no seguir

¹ La costumbre de aplaudir o aclamar durante el desarrollo de una obra instrumental era usual en el siglo XVIII. A modo de ejemplo, C. P. E. Bach señalaba en el prefacio de sus *VI. Sonates Pour le Clavecin avec des Reprises variées* (1760) que: “El cambio [ornamentación en las repeticiones] por sí mismo, pero aún más cuando se acompaña de una cadencia larga y bien adornada, arranca un *Bravo* a la mayoría de los Auditores [Le changement par lui-même, mais encore plus quand il est accompagné d'une cadence lounge & bien ornée, arrache à plupart des Auditieurs le Bravo] (Bach 1760: A [esta y todas las traducciones son propias]).

² Aclaro que se ha utilizado el caso de la *cadenza* a modo de ejemplo, pues lo mismo puede extenderse a otros escenarios donde también se recurría a la improvisación, como repeticiones variadas de las secciones de una sonata, variaciones sobre un tema de moda, fugas sobre un sujeto dado, sonatas (más escasamente), o preludios y fantasías “libres”, entre otros casos.

³ *This radical shift in performance aesthetic has occurred without incident and virtually without documentation. One wonders why improvisation has disappeared and why so few scholars have remarked on its disappearance.*

⁴ *Improvisatory expression seems threatening, unfamiliar, or undeserving of interest.*

lo exactamente escrito (Moore 1992: 62). Veintiséis años después, en 2018, un entusiasta Dana Gooley advertía un “significativo regreso” de la improvisación en ámbitos investigativos, educativos y performativos asociados a la “música clásica” (Gooley 2018: 1)⁵. En términos bibliográficos, efectivamente ha tenido lugar la aparición de destacadas publicaciones en torno a la improvisación en la tradición occidental, cuyo examen en particular excede el ámbito de este trabajo⁶. No obstante, la revisión panorámica de estos aportes revela una exploración, si bien rica y variada, preponderantemente “historicista”: apuntando así sus intereses y contribuciones, sobre todo, al conocimiento de una práctica performativa asociada a la improvisación en contextos del pasado⁷. En contraste, las lecturas críticas respecto de su

⁵ Para efectos de este planteamiento, entenderemos por “improvisación en estilo” (o “improvisación clásica” si se quiere) aquella regida por códigos de lenguaje de un pasado distante, fundamentalmente asociados a estéticas musicales y músicos de los siglos XVIII y XIX, extremadamente presentes en el repertorio habitual de estudio, conciertos y grabaciones. Es importante señalar que autores como Webster (2004), Gjerdingen (2007), Waisman (2016) o Vera (2024) han abierto discusiones estéticas en torno a la periodización estilística tradicional, cuya lectura y profundización ameritan un estudio propio.

⁶ Resulta hasta cierto punto desajustado incluir en este ámbito trabajos como el de Nettl y Russell *En el transcurso de la interpretación: Estudios sobre el mundo de la improvisación musical* (1998) o bien las publicaciones de la revista *Critical Studies of improvisation*. En el primer caso, la agenda se dirige claramente hacia un marco multicultural del término, mucho más amplio, e incluso excluyente del caso occidental. De hecho, los autores atribuían un creciente interés en la improvisación precisamente al “asentamiento de la etnomusicología y creciente reconocimiento de la investigación sobre las culturas no occidentales” (Nettl y Russell 1998: 12). En el segundo caso, se entiende la improvisación “implícita o explícitamente” como una reacción creativa a las condiciones de violencia, despojo y opresión del pueblo afroamericano. De ahí la escasa atención brindada a la tradición occidental, la cual representaría “precisamente” un espacio no-improvisatorio y asociado a la élite dominante (Gooley 2018: 4). Esta impresión es compartida por Derek Bailey, quien entiende la música occidental como “el terreno más inhóspito para la improvisación [*the most inhospitable area for improvisation*] (Bailey 1992: ix). Desde un ámbito más teórico, podemos mencionar el trabajo de Paulo De Assis *Logic of Experimentation/ Rethinking Music Performance Through Artistic Research* (2018), donde se elabora una compleja problematización en torno a la idea de interpretación como representación de una estructura ya conocida, desafiando esa postura bajo el argumento de que la ejecución de obras canónicas constituye un espacio de experimentación “compositiva” y no de representación (De Assis 2018: 19); como ha hecho Gerardo Gandini o el propio De Assis con obras de Schumann. Pese a no centrarse directamente en la improvisación, sino más bien en un texto ya “fijado” y conocido, la improvisación podría entenderse igualmente como un espacio de experimentación dentro de lenguajes ya “conocidos” por los intérpretes y el público.

⁷ En ese sentido, merece mención el importante volumen *Beyond Notes: Improvisation in Western Music in Eighteenth and Nineteenth Centuries* (2011): un conjunto de veinte ensayos (editados por Rudolph Rasch), donde se aborda la improvisación desde múltiples perspectivas asociadas a los contextos históricos aludidos. A este aporte podemos sumar el propio trabajo de Gooley *Fantasies of Improvisation: Free Playing in the Nineteenth Century* (2018), que aborda el curso de la improvisación a lo largo del siglo XIX, y cómo, a pesar de su decadencia progresiva, un selecto grupo de conocedores todavía la consideraba como una práctica virtuosa (una bibliografía detallada de publicaciones respecto de la improvisación en teclado puede verse en Gooley 2018: 21). En el terreno pedagógico, destaca el texto de John Mortensen *A Pianist's guide to Historical Improvisation* (2020): un detallado método de improvisación clásica a base de ejercicios prácticos de creciente dificultad dentro de diversos géneros musicales. Un enfoque igualmente práctico, aunque más específico, puede advertirse en el trabajo de Giorgio Sanguinetti (2012) *The Art of Partimento*, donde se abordan aspectos históricos, teóricos y prácticos de esta modalidad de improvisación, entendida por Sanguinetti como esbozos “cuyo principal propósito es ser una guía para improvisar una composición al teclado [*whose main purpose is to be a guide for improvisation of a composition at the keyboard*] (Sanguinetti 2012: 14). En el ámbito latinoamericano, cabe señalar los aportes de Juan Francisco Sans en torno a la oralidad e improvisación en la música venezolana de salón del siglo XIX (véase Palacios y Sans 2001; Sans 2006).

presencia, aún irregular e inconsistente en el gran escenario actual, constituyen lugares de discusión no suficientemente visibilizados⁸. Planteado de otro modo: la investigación parece más bien “adelantada” al estudio específico de una práctica que, tanto en términos cuantitativos como cualitativos, se advierte aún escasa y accesoria en la “agenda clásica” global.

En efecto, dentro del ámbito interpretativo propiamente tal, diversos factores permiten cuestionar la optimista postura de Gooley como aún “encapsulada”: vinculable a un círculo de estudiantes y seguidores de músicos de élite (Gooley 2018:1)⁹. Es cierto que pueden advertirse destellos de una reactivación curricular: como las significativas experiencias del Curtis Institute de Filadelfia y la Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst de Stuttgart, donde se ofrecen –desde 2018 y 2020 respectivamente– inéditos programas especializados en improvisación en estilo, dirigidos por el experto Noam Sivan. No obstante, desde una perspectiva más masiva, estos aportes parecen más bien casos aislados, advirtiéndose el estudio y ejercicio de esta habilidad como aún marginales (o abiertamente evitables) dentro del “sistema formativo” predominante. A modo de ejemplo, un paradigma del *mainstream* como el Conservatoire de Paris considera efectivamente la apertura de un curso de improvisación al piano “único en su género”, cuyos lineamientos, empero, sugieren un enfoque orientado no tanto al pasado sino a posibles fusiones entre el pasado, el *jazz*, músicas tradicionales o la electrónica: “dando así lugar a formas de aproximación híbridas, resueltamente contemporáneas”¹⁰. Algo similar puede decirse de la Eastman School of Music, cuyo *Certificate of Advanced Achievement in the Art of Improvisation* busca

⁸ En parte, esto puede explicarse debido a que el ámbito de acción de quienes practican la improvisación en estilo parece más bien asociado a su ejercicio, antes que a discusiones teóricas al respecto. Pese a ello, opiniones “informales” de algunos de estos expertos dan cuenta (como se verá) de una visión tremadamente crítica del panorama actual, coincidente en varios aspectos con el planteamiento de este ensayo. Un cuestionamiento respecto de la improvisación en la interpretación puede advertirse en un escrito de Emilio Molina (2006), donde se establece una analogía entre el pronunciar, comprender y dialogar un idioma respecto de diferentes estadios de interpretación: “a) la que se deriva de la lectura de signos y la imitación, b) la que se deriva del análisis profundo del texto y c) la que se deriva del desarrollo de la capacidad de hablar espontáneamente (improvisación)” (Molina 2006: 1 [la numeración de páginas de este texto corresponde a la versión *online*]). Por su parte, Jonathan Ayerst efectivamente ha abordado la ausencia de la improvisación y las “barreras” de los intérpretes para improvisar. No obstante, el acento de su planteamiento, sobre todo en lo respectivo a las “barreras”, dice relación con aspectos emocionales (como la autoconfianza o la vergüenza) o un excesivo respeto a la obra y temor a perder el control: de ahí que su perspectiva parezca incompleta, en el sentido de focalizarse en la propia disposición del músico, sin reparar en la –aún más compleja– falta de competencias que busca argumentarse en este ensayo (véase Ayerst 2021: 447-448). En el caso de Nettl y Russell, de manera solapada se alude a su situación en la “música culta”, sugiriendo que “Tal vez sea más provechoso observar la situación de la improvisación en el mundo de la música culta occidental para entender su relativa ausencia en la musicología” (Nettl y Russell 1998: 12): desestimando así la relación de la improvisación con ese universo, asociado creativamente al “concepto de composición, definida como un individuo escribiendo una partitura” (Nettl y Russell 1998: 12): posición evidentemente sesgada y caricaturesca, que se condice con la omisión del artículo de Moore en su diagnóstico.

⁹ Mención aparte merece la escuela de organistas, particularmente franceses, quienes efectivamente han mantenido viva una tradición de improvisación bajo figuras como Michel Chapuis, Olivier Latry, Thierry Escaich o el propio Messiaen. No obstante, las características contextuales de dicho instrumento lo sitúan, a mi modo de ver, en un ámbito de acción diferente al del desempeño habitual de los músicos clásicos, escapando así al alcance de este documento. En palabras de Palacios y Sans: “La práctica sistemática de la improvisación en la música académica occidental se va a conservar únicamente entre los organistas, quienes se ven compelidos a cultivar esta disciplina, debido principalmente a las exigencias intrínsecas derivadas del desempeño de sus obligaciones litúrgicas (Palacios y Sans 2001: 47)”.

¹⁰ *Donnant ainsi forme à des approches hybrides, résolument contemporaines.* La información respecto de estos programas de estudio ha sido tomada de los sitios oficiales de cada institución.

desarrollar (y eventualmente combinar, debido a la modalidad electiva de sus cursos) “habilidades de improvisación en una amplia formación de estilos”¹¹, que van desde el renacimiento a la música de Zimbabue. En el caso de la Juilliard School of Music, la improvisación clásica propiamente tal se inscribe dentro de una serie de *Advanced Keyboard Skills*, de carácter electivo, y de *Historical Improvisation for Non-Keyboard Players*, inserta dentro de un postgrado. Incluso el Curtis Institute no ofrece –aparte el diplomado de Sivan– sino cursos electivos de improvisación para el grueso de sus estudiantes, e igualmente evadibles resultan los programas del nombrado Centre for Classical Improvisation and Creative Performance de la Guildhall School of Music & Drama de Londres. Se evidencia así que, incluso en esas favorables condiciones, la disciplina aún reviste una condición subsidiaria: altamente especializada o derechamente prescindible.

Los ejemplos se acumulan, y, como podrá adelantarse, esta condición puede extrapolarse cómodamente a nuestro medio. En efecto, ninguna institución musical ligada a la tradición escrita contempla la improvisación en estilo (o simplemente la improvisación) como parte integral de la educación interpretativa: mucho menos como condición de admisión a un programa¹². Por citar una experiencia, en una clase de historia en postgrado, dedicada precisamente a este aspecto, pregunté a los alumnos (intérpretes de diversos instrumentos) si alguna vez habían practicado el ejercicio de la improvisación en sus instrumentos: ninguno de los estudiantes lo había hecho. Incluso, uno afirmó que no era posible hacerlo...confirmando, de paso, las ya distantes apreciaciones de Moore a fines del siglo XX.

En el terreno de los conciertos, podría argumentarse (como el mismo Gooley lo hace) que figuras mediáticas como Lucas Debargue, Arcadi Volodos, o, sobre todo, Gabriela Montero practican efectivamente improvisaciones en sus presentaciones. Sin embargo, estas figuras constituyen un grupo cuantitativamente menor dentro del *mainstream* asociado al quehacer clásico. No solo eso: su experiencia parece cualitativamente vinculada con “consideraciones personales” (en el caso de Montero) o incluso al *jazz* (en el caso de Debargue o Volodos) más que a un consistente conocimiento de lenguajes del pasado, lo que cuestiona así (como se verá posteriormente) su condición de “restauradores” de la improvisación clásica y sus respectivos estilos. Incluso alguien como Josep Colom no se reconoce a sí mismo como un gran improvisador (Colom 2018) y, efectivamente, sus improvisaciones se remiten a pequeñas transiciones entre piezas de estilos diversos (como Chopin y Mozart), pero no a *cadenzas* de concierto, fantasías, variaciones, o bien preludios y transiciones de una mayor complejidad. Esto reduce a los verdaderos exponentes de dicha práctica a un todavía más pequeño grupo de conocedores, como Robert Levin, Andrew Manze, Richard Egarr o, más recientemente, Noam Sivan.

Al respecto, resulta necesario recalcar que se hace alusión a una “especie” de improvisación regida por códigos de lenguajes bien definidos¹³, desprendidos de lo que Luca Chiantore (2017: 6) ha llamado el “plan historiográfico fundamental Barroco-Clasicismo-Romanticismo”¹⁴, de gravitante importancia en el actual quehacer musical¹⁵. En ese sentido, una definición como la

¹¹ *Skills in improvisation in a wide array of musical styles.* Nótese que muchos de los prerequisitos para este certificado se dan bajo la modalidad de cursos electivos de pregrado.

¹² No obstante, el reciente Magíster en Interpretación de la Pontificia Universidad Católica de Chile sí considera un “Taller de improvisación” (de carácter optativo) en los estilos renacentista y barroco.

¹³ Derek Bailey ha definido este tipo de improvisación como “improvisación idiomática”, es decir: “[aquella] que se interesa por la expresión de un idioma –como el *jazz*, flamenco o barroco– y que toma su identidad y motivación de ese idioma/ [...] concerned with the expression of an idiom –such as *jazz*, *flamenco* or *baroque*– and takes its identity and motivation from that idiom] (Bailey 1992: xi)”.

¹⁴ *The foundational historiographic plan Baroque-Classicism-Romanticism.*

¹⁵ En palabras de Gjerdingen: “En particular, las músicas de los siglos dieciocho y diecinueve llegaron a ser agrupadas en conjunto como un estilo pre-Moderno que se presenta en tres sabores estándar -Romántico, Clásico y Barroco [In particular, eighteenth- and nineteenth-century musics became

que Rousseau aplica (en su *Dictionnaire*) a una práctica como *Preludiar*¹⁶ resulta bastante decidora de los preceptos improvisatorios del pasado, que abrazó su ejercicio bajo los principios del *sentido* y el *buen gusto*:

[Preludiar] Es componer y tocar *impromptu* piezas cargadas de todo aquello que la composición tiene de más docto en Diseño, en Fuga, en Imitación, en Modulación y en Armonía. Es sobre todo *preludiando* que los grandes músicos [...] hacen brillar esas magistrales transiciones que encantan a los Auditores. Es aquí donde no basta con ser buen Compositor, ni dominar el Teclado, ni tener la mano buena y bien ejercitada, sino que se debe abundar de ese fuego de genio y de ese espíritu inventivo que hacen encontrar y tratar *in situ* los motivos más favorables a la Armonía y los más aduladores al oído (Rousseau 1768: 389)¹⁷.

Moore en tanto, define (tentativamente) la improvisación como:

[U]na *performance*, un evento con bases musicales, que deriva su estructura y su estilo característico de una combinación entre modelos culturales largamente asentados y las interpretaciones individuales de esos modelos. Los modelos son tan familiares a él o los ejecutantes –y frecuentemente otros participantes–, que han sido internalizados y entendidos tanto a un nivel consciente como intuitivo. Así, no hay previa necesidad de guías escritas, ensayos o una idea específica sobre la música a ejecutar. El instrumentista puede expresarse libremente a su gusto dentro de parámetros estéticos estipulados y comúnmente coherentes (Moore 1992: 66-67)¹⁸.

Sin espacio de centrarse en una discusión respecto de la comparación o exactitud de estas definiciones¹⁹, es coincidente que una improvisación regida por términos estéticos ya trazados – como es el caso– requería y requiere de sofisticadas competencias para su realización²⁰. En efecto, más allá de “una mano buena y bien ejercitada”, resulta particularmente determinante la total internalización y manejo dinámico de un lenguaje musical regulado y reconocible para un

lumped together as a pre-Modern style that came in three standard flavors -Romantic, Classical and Baroque]” (Gjerdingen 2007: 16).

¹⁶ En el caso de los músicos y teóricos franceses, el término *preludiar* se usaba aún en la primera mitad del siglo XIX para referirse a improvisación (Gooley 2018: 5).

¹⁷ *C'est composer & jouer impromptu des Pièces chargées de tout ce que la Composition a de plus favant en Deffin, en Fugue, en Imitation, en Modulation & en Harmonie. C'est fur-tout en préladant que les grands Musiciens [...] font briller ces Transitions favantes qui ravissent les Auditores. C'est là qu'il ne suffit pas d'être bon Compositeur, ni de bien posséder son Clavier, ni d'avoir la main bonne & bien exercée, mais qu'il faut encore abonder ce feu de génie & de cet esprit inventif que font trouver & traiter sur le champ les fuyets les plus favorables à l'Harmonie & les plus flatteurs à l'oreille.*

¹⁸ *A performance an event-based musical act deriving its structure and characteristic style from a combination of longstanding cultural models and individual interpretations of them. The models are so familiar to the performer(s) -and frequently other participants- that they have been internalized and are understood on both conscious and intuitive levels. Thus, no notated guide lines, rehearsals or specific idea of music to be played are necessary prior to a given performance. The instrumentalist may freely express themselves in any fashion within stipulated and communally coherent aesthetic parameters.*

¹⁹ O bien, como sugiere Becerra: “Encaminémosnos hacia lo que nos parezca más estable entre las constantes que hemos podido observar a lo largo de la historia de la música (Becerra 1969: 36)”.

²⁰ En palabras de Gould y Keaton: “Si bien algunos ejecutantes improvisan con gran abandono, ellos deben, sin embargo, respetar los límites tanto del género como de la propia lógica musical. De otro modo, su improvisación pierde inteligibilidad y se convierte simplemente en azarosas secuencias de sonido [While some players improvise with great abandon, they nonetheless must respect both the limits of the genre and of the musical logic itself; otherwise their performances lose intelligibility and become simply haphazard sequences of sound] (Gould y Keaton 2000: 146)”.

contexto determinado. O, dicho de otro modo: se requiere la capacidad no solo de *recitar* dicho lenguaje, sino de *articular* un diálogo a partir de sus componentes estético-constructivos²¹. Es de acuerdo con esta virtuosa sabiduría “en Diseño, en Fuga, en Imitación, en Modulación y en Armonía” que, bajo la perspectiva de este estudio, el ejercicio de la improvisación en estilo constituye para los intérpretes “una de las más efectivas demostraciones de su autoridad como profesionales especializados (Gooley 2018: 4)”²²: la *piedra clave* de una relación *dinámica* entre la tradición y la propia experiencia musical. En ese sentido, resulta pertinente la lectura sobre la interpretación efectuada por Laurence Dreyfus, quien la entiende como “una especie de *performance*, especialmente de música del pasado (2007: 253)”²³, que surge conceptualmente a mediados del siglo XIX²⁴ y que opera bajo los siguientes principios: a) La necesidad de una “lectura o traducción” de las intenciones del compositor “encriptadas” en el texto de un obra canónica (Dreyfus 2007: 257); y b) La supervisión de varias “autoridades” que han regulado sucesivamente la práctica y los valores de aquella lectura o traducción bajo diversos canales claramente establecidos²⁵. De acuerdo con ese marco epistemológico, se plantea que la virtual ausencia de la improvisación en estilo –y, en consecuencia, de sus virtudes– constituye el síntoma, acaso “símbólico”, de una subyacente crisis del actual *sistema* de “hacer música clásica”: la cristalización de una condición viciosamente *estática*, determinada por una serie de (in)competencias e inconsistencias por parte de los actuales músicos profesionales.

Desde el punto de vista metodológico, el estudio se basa fundamentalmente en una revisión crítica y comparativa, tanto de procesos históricos vinculados al declive de la improvisación, así como también del actual escenario. A partir de aquello, y tomando como elemento central de discusión la idea de *obra-texto*, se interroga la epistemología y alcance de un cambio ontológico del oficio musical. Se cuestionan también elementos condicionantes del desempeño actual de los intérpretes, respecto de su relación con la tradición y el oficio propiamente tal. Como complemento a lo anterior, se hace igualmente alusión a experiencias personales ligadas al ámbito de la interpretación (particularmente la docencia), susceptibles de constituirse como un insumo metodológico, a modo de “trabajo de campo” vinculado a la realidad local. En ese sentido, resulta necesario aclarar que, si bien dichas experiencias dicen relación con un escenario latinoamericano, diversas evidencias (como se verá) permiten extender el ámbito de la problemática a un marco más amplio. Bajo esa perspectiva, esa realidad local se presenta no

²¹ Según Gooley (en alusión a Moore), esto demandó del público del pasado “[...] un sofisticado conocimiento de estilos musicales, armonía, y esquemas de base [para] comprender tanto la inventiva como la espontaneidad de la improvisación y la diferencia general entre música improvisada y compuesta/ [...] a sophisticated knowledge of musical styles, harmony and background schemes [...] comprehending both the inventiveness and spontaneity of improvisation and the more general difference between improvised and composed music (Gooley 2016: 186)”.

²² *One of the most effective demonstrations of their authority as specialized professionals* (Gooley 2018: 4). El autor hace referencia a la valoración de la improvisación por los músicos *ca.* 1810. Esta impresión positiva de la disciplina cabe de extenderse al ámbito del jazz o el flamenco, cuyos cultores, como señala Bailey: “Saben que no existe otra actividad musical que requiera mayor habilidad y devoción, preparación, entrenamiento y compromiso/ *They know there is no musical activity which requires greater skill and devotion, preparation, training and commitment* (Bailey 1992: xii)”.

²³ *A kind of performance, especially of music from the past.*

²⁴ Específicamente en la década de 1840 en Inglaterra, que es donde se instaura el término para designar la realización de obras maestras del pasado a través de una “lectura poética”, que iba más allá de la propia técnica instrumental (Dreyfus 2007: 257).

²⁵ El compositor-creador; el texto (que suele tomar el lugar del compositor); los profesores y directores (que transmiten la autoridad del texto o el compositor); otros músicos (usualmente mayores) que son tomados como modelo; tradiciones interpretativas (que determinan “la manera correcta” de hacer las cosas); una “rectitud musicológica” (como alternativa metodológica); estructura musical (o elementos teóricos); y lo que se podría denominar un “sentido musical común” (Dreyfus 2007: 254).

como “un caso aislado y excesivamente conservador”, sino más bien como parte receptiva e integrante de un sistema ontológico global, determinado por las “imágenes dominantes de las obras musicales” y un respectivo “control policial sobre las prácticas artísticas”, permisivo de algunas y prohibitivo de otras (De Assis 2018: 26). O, más precisamente para el caso: permisivo de algunas e inconsciente (más que prohibitivo) respecto de otras.

Finalmente, resulta necesario indicar que el presente texto debe entenderse como una suerte de “diagnóstico” respecto de un panorama general, pero no como propuesta de soluciones en torno a una problemática, como se argumentará, aún poco considerada en el actual escenario. Pese a ello, en la sección final se expondrán algunas perspectivas futuras aplicables al caso local, susceptibles de ser invocadas al momento de abordar la crisis que se argumenta.

1. Auge y ocaso de la improvisación en la tradición occidental: el “trasplante” del oficio

Procede examinar brevemente ciertas condiciones históricas, capaces de explicar el accidentado transcurso de la improvisación a partir de *ca.* 1830²⁶. Es decir, coincidentemente con el sistemático asentamiento de nuevos paradigmas de percepción, aprendizaje y transmisión de la tradición musical, que resultarían críticamente adversos para el cultivo de la disciplina. Si bien este estudio apunta finalmente a los alcances de aquel proceso (más que al proceso mismo), resulta indispensable poner en relieve ciertos factores de dicha coyuntura, que resultaron determinantes para el tema que nos ocupa, y que pueden considerarse aún vigentes²⁷.

Al igual que la armonía, la composición, o el dominio de algún instrumento, el ejercicio de la improvisación formaba parte de la formación temprana de quien pretendiera convertirse en músico. En el caso de un compositor como Jan Ladislav Dussek (1760-1812): “Su padre lo inició a los cinco años al estudio de la lengua musical; a los nueve años su precocidad ya se acusaba por interesantes preludios [e] ingeniosos acompañamientos al órgano (Marmontel 1878: 109)”.²⁸ Como puede suponerse los ejemplos sobran, y su examen amerita un estudio propio. En ese sentido, es crucial considerar que, al igual que otros compositores del momento o anteriores, Dussek no fue educado en una *institución* como la conocemos hoy, sino por su padre: organista y maestro de capilla de la colegiata de Czaslau. Fue en ese tipo de escenarios donde músicos como los Couperin, los Bach, los Mozart, los Dussek o los Beethoven tuvieron acceso a ambientes familiares y laborales donde la música circulaba no solo de manera escrita, sino también por una tradición oral fuertemente arraigada²⁹. En efecto: “En el siglo dieciocho la composición y la improvisación habían pertenecido a un continuo *quehacer musical*, y aun cuando las dos palabras

²⁶ Como indica Gooley (2018:2): “Hacia 1830 hubo un pronunciado declive en la improvisación y el prestigio que esta conllevaría, pero aún conservaba una gran cantidad de inercia residual que la mantuvo a flote. Después de 1850 su decaimiento se volvió más drástico, y hacia fines del siglo muy pocos músicos aún improvisaban fuera de la iglesia [Around 1830 there was a steep decline in improvisation and the prestige it carried, but plenty of residual momentum kept it afloat. After 1850 there was a more sudden drop-off, and by the end of the century very few musicians still improvised outside the church]”.

²⁷ Es importante señalar que el guitarrista Patricio Muñoz ha referido un texto (realizado en 2021 bajo mi dirección) donde, en términos generales, se plantean lecturas coincidentes respecto de las condiciones histórico-contextuales abordadas en las páginas siguientes. No obstante, el foco de dicho texto se dirige a la dimensión lúdica de la improvisación dentro de lenguajes contemporáneos.

²⁸ *Son Père l'initia dès l'âge de cinq ans à l'étude de la langue musicale; à neuf ans, sa précocité s'accusait déjà par d'intéressants préludes [...] d'ingénieux accompagnements réalisés à l'orgue.*

²⁹ Como señala Sanguinetti (2012: 10): “El conocimiento se transmitía de profesor a estudiante, y de estudiante a estudiante, por medio de un contacto [oral] directo [*Knowledge was transmitted from teacher to student, and from student to student, through direct contact*]”. Si bien el autor hace referencia al caso napolitano, esta condición es extensible a contextos más amplios, en los que el factor oral de transmisión de enseñanza resultaba igualmente preponderante.

no eran quizá sinónimos, ocupaban un territorio conceptual compartido (Gooley 2016: 188)³⁰. Pero no solo eso. A diferencia de hoy, aquellos músicos tuvieron la oportunidad de desarrollarse en un contexto marcado por la constante *necesidad* de nueva música: devenida de la sensibilidad de su propia época, y susceptible de ser asimilada desde una cercanía inimaginable en el actual escenario. En lugar de acceder al discurso musical desde las “huellas impresas” de un reverenciado pasado (como ocurre hoy), se contaba con la posibilidad de construir un vínculo dinámico con un discurso familiar en todo sentido, que consideraba la manipulación creativa del material musical como parte del oficio profesional y que, por tanto, asumía la improvisación como un elemento fundamental de dicho dinamismo³¹. Como señala Gooley, incluso ya entrado el siglo XIX, diversos estudios revelan colectivamente un escenario aún tenido de:

Una orientación hacia la música más flexible y abierta que la imperante en el actual mundo de la música clásica, donde el peso de la obra está tan profundamente arraigado [...] usualmente, los ejecutantes improvisaban sobre entidades musicales fijas, y el reconocimiento de esas entidades por parte del auditor constituyó usualmente una precondition para la legibilidad de la ejecución. Pero en comparación con el escenario actual, la balanza se orientaba más hacia los elementos de transmisión de la *performance* y las decisiones personales del ejecutante. En otras palabras, la improvisación radicalizó lo performativo delimitando o debilitando la influencia del objeto –la pieza o el tema dado– dentro del campo experiencial (Gooley 2018: 7)³².

Esta concepción del oficio musical se vio radicalmente modificada a lo largo del siglo XIX, con las respectivas consecuencias sobre la práctica de la improvisación. En ese sentido, es posible identificar tres factores determinantes de aquel importante cambio epistemológico, que hasta hoy condicionan el desempeño de los músicos asociados a la tradición occidental: a) El posicionamiento del conservatorio como institución “supervisora” de la formación musical. b) La consolidación de un repertorio canónico de *obras*, personificado y accesible por medio de un *texto*³³. c) La transmisión de ese patrimonio a una audiencia de gran escala.

Como se ha señalado, el ejercicio de la improvisación encontró sus “condiciones vitales” en ambientes musicales propios del Antiguo Régimen³⁴, cuyas características culturales favorecían su práctica y valoración. En ese sentido, es necesario recalcar que tanto la Iglesia como la corte constituyeron una verdadera “unidad social”, no vinculada con contextos “exteriores” a esos selectivos círculos. La actividad musical al interior de dichos enclaves podía así *autosustentarse* sin

³⁰ *In the eighteenth century composition and improvisation had belonged to a continuum of music-making, and while the two words were perhaps not synonymous, they occupied a shared conceptual territory.*

³¹ Como señalan Gould y Keaton (2000: 144): “Para improvisar exitosamente, se debe tener total familiaridad con lenguaje a partir del cual se construye el carácter estilístico de una determinada época. Los ejecutantes del pasado no tenían esa dificultad ya que tocaban [...] solo música actual, en concierto [In order to improvise successfully, one must have a total familiarity with the language that makes up the stylistic carácter of a given era. Performers of the past had no such difficulty, since they were playing [...] only current music, in concert].”

³² *An orientation toward music that was more flexible and open-ended than the one prevailing in today’s classical music world, where the law of the work is so deeply entrenched ... Players very often improvised on fixed musical entities, and the listener’s recognition of these entities was often a precondition for the performance’s legibility. But in comparison with today, the balance was shifted more toward the transmissive elements of performance and the agency of the player. Improvisation, in other words, radicalized the performativity by bracketing or weakening the influence of the object –the piece or given theme– within the experiential field*.

³³ Se hace alusión a esta idea en Muñoz 2021: 5.

³⁴ Es decir: ambientes musicales previos al establecimiento de lo que devendría en el actual sistema regulador del quehacer musical.

necesidad de expandir el alcance de sus límites³⁵. El siglo XIX y su nuevo orden social, marcado por cambios paradigmáticos como la Revolución Francesa o el ascenso social de la burguesía (en reemplazo de la nobleza), sintió, en cambio, la necesidad de “democratizar” el acceso a aquella tradición musical gestada en cortes y arzobispados. Para ello, se valió de una estrategia que, entre otras cosas, acabó con la antigua “formación artesanal”, y la sustituyó por un *sistema* educativo de consumo masivo: “una organización, una asociación, un cuerpo corporativo o un establecimiento creado con el propósito de proporcionar al público en general el acceso a interpretaciones de obras musicales” (Blaukopf 1972: 35, en Guerra 2019: 102). Digo “entre otras cosas” pues lo cierto es que el conservatorio y su creciente prestigio no solo dieron cabida a un nuevo camino de aprendizaje, a través del cual “aspirantes a ejecutantes de la clase media podían adquirir *expertise* en tradiciones musicales aristocráticas (Moore 1992: 71)”³⁶. Igualmente germinó el “repertorio standard de arte occidental [...] que representa el concepto de texto-como-objeto en una escala colectiva” (Subotnik 1996: 59, en Corrado 2005: 21): el *canon*, que encontró en las cátedras del conservatorio las condiciones ideales para su desarrollo y difusión³⁷. Como ha señalado Omar Corrado:

Los espacios institucionales son decisivos en la conformación y perpetuación de las normas y los valores que presiden el canon [...] el espacio académico lo establece y lo preserva a través de los repertorios de obras analizadas, de las selecciones, cortes y filtros en los programas de historia y/o análisis, de los modelos compositivos que instaura [...] de los programas recurrentes de las cátedras de instrumento (Corrado 2005: 24).

De esa forma, el conservatorio fue sistemáticamente modelando reglas acerca de destrezas, percepciones y valoraciones musicales: opuestas a las del pasado, pero, paradójicamente, cada vez más dependientes del pasado. De mano de aquella naciente política “patrimonial”, la ancestral tradición occidental, condicionada históricamente por la hegemonía de la música contemporánea, cedía progresivamente sus rasgos a algo ya previamente escrito y conocido: *obras maestras*, destinadas a ser “contempladas” auditivamente en las cátedras y teatros, tal como se contemplaba un cuadro de Rafael o de Goya en el Louvre o el Prado³⁸. De esa forma, la condición

³⁵ Tomando como caso Santiago, hasta la década de 1840: “la capilla musical de la Catedral era la única instancia para alcanzar un nivel de educación musical profesional. Era un mundo [...] pequeño, de pocos miembros, pero con un constante flujo de aspirantes [...] a ese universo de excepción” (Marchant 2013: 144). En el caso de Nápoles en el siglo XVIII, Sanguinetti caracteriza la práctica del partimento como: “[...] una doctrina esotérica; solo destinada a miembros internos. Solo profesionales dedicados –maestros y novicios– podrían tener acceso a aquello, en un cerrado círculo de iniciados: capillas, enseñanza privada, y especialmente los cuatro conservatorios de Nápoles / [...] an esoteric doctrine; it was for insiders only. Only dedicated professionals –masters and novices– were supposed to have access to it, in a closed circle of the initiated: chapels, private teaching, and especially the four conservatories of Naples” (Sanguinetti 2012: 10). Cabe señalar que estos conservatorios napolitanos, al igual que los de otras ciudades de Italia, fueron creados inicialmente como instituciones de caridad para acoger niños abandonados (Sanguinetti 2012: 31).

³⁶ *By which aspiring middle class Performers could acquire expertise in aristocratic musical traditions.*

³⁷ En palabras de Luis Merino: “las instituciones juegan un doble papel: la de la preservación del repertorio canónico y su comunicación a un sector amplio del público” (Merino 2006: 27, en Guerra 2019: 102).

³⁸ La idea de un “Museo Musical” ha sido empleada por Lydia Goehr y Nicholas Cook para definir la estrategia que, en el siglo XIX, dio paso al establecimiento de un repertorio canónico de obras: “Los objetos que contenían [los museos] se veían extraídos de sus condiciones originales de uso y valoración, y habían de juzgarse, en cambio, sobre la base del criterio único y universal de su belleza intrínseca. Y todo esto constituye el telón de fondo de lo que Lydia Goehr ha llamado *el museo imaginario de obras musicales*, en el que la música del pasado ha de exhibirse como una colección permanente, aunque invisible” (Cook 1998: 47, cursivas mías).

tradicionalmente efímera de la música cedía espacio a algo que (igual que los museos) podía ser incansablemente revisitado. Incluso hasta el presente:

[A]lgo que podía existir más allá y fuera de su ejecución, algo que podía mantenerse para siempre en su forma textual. Sobre todo, una obra musical llegó a ser algo que, dada su naturaleza especialmente trascendental, podía repetirse sin llegar a ser anacrónico (Erauw 1998: 109)³⁹.

Pero no sólo por eso la imagen del cuadro parece ajustada al caso que nos ocupa. También debemos considerar que el valor de las piezas de museo las convierte en objetos “cercados”, que no podemos tocar...ni mucho menos intervenir⁴⁰. Como señala Luca Chiantore (2017: 6-7):

[C]onsciente o inconscientemente, cuando pensamos en música clásica no estamos pensando en un repertorio, sino en un repertorio *particular*, tocado de una manera *particular* [...] Una parte decisiva de la educación de la música clásica conlleva explicar a los estudiantes lo que ellos *no* deben hacer, [y] como ellos *no* deben tocar⁴¹.

La cotidiana, “dinámica familiaridad” hacia el discurso musical, experimentada en el pasado por los músicos del Antiguo Régimen, y sustentada por una constante inmersión en la sensibilidad de su época, cedió así paso a una creciente “política de seguridad” sobre aquellas piezas patrimoniales: objetos de culto... pero también de consumo masivo. Números seguros al momento de programar un concierto público pagado, que se convertía en el principal medio de transmisión del repertorio canónico, y que no consideraba ni necesitaba la improvisación entre sus atractivos de promoción⁴². De esa manera (como indica Gooley 2016: 186):

Entre las décadas de 1820 y 1860, músicos, críticos y audiencias promulgaron e internalizaron un nuevo estándar de valor musical[,] privilegiando creaciones musicales cuidadosamente elaboradas, y arquitectónicamente meditadas [...] La idea de obra aisló y valorizó una manera particular de creación-composición musical de carácter reflexivo y meditado y desplazó otros modos de creación musical como [...] la improvisación a una posición deficiente o vacía⁴³.

Por su parte, “el tecladista post-1800 podía dedicarse de manera más exclusiva al refinamiento de su técnica pianística y a la escritura de piezas en un estilo popular para el mercado. En lugar de cultivar habilidades improvisatorias en múltiples estilos (Gooley 2016: 187)”⁴⁴. Así como la improvisación quedaba en el camino, un destino similar esperaría a la

³⁹ *Something that continued to exist beyond and outside its performance, something that could be maintained for ever in its textual form. Even more, a musical work became something which, because of its special transcendental nature, could be repeated without becoming out-dated.*

⁴⁰ Se hace alusión a esta analogía en Muñoz 2021: 14.

⁴¹ *Consciously or unconsciously, when we think about classical music we are not thinking about a repertoire, but a particular repertoire played in a particular way [...] A decisive part of classical-music education involves explaining to students what they must not do, how they must not play.*

⁴² Esto también es extensible al ámbito latinoamericano. En palabras de Palacios y Sans (2001: 52): “La creciente formalidad y academicismo del recital público en teatros con venta de localidades, hizo que la práctica de preludiar fuese perdiendo terreno, hasta desaparecer totalmente de la vida musical profesional”.

⁴³ *In the years 1820–1860 musicians, critics, and audiences promulgated and internalized a new standard of musical value privileging carefully crafted, architectonically meditated musical creations [...] The work idea isolated and valorized a particular mode of musical creation-composition of a meditated, reflected sort and shifted other modes of musical creation such [...] improvisation into a position of deficiency or lack.*

⁴⁴ *The post-1800 keyboardist could invest himself more exclusively in refining his piano technique and writing pieces in a popular style for the market. Instead of cultivating improvisational skill in multiple styles.*

música contemporánea. Ya hacia fines del siglo XIX, esta sería relegada a un segundo o tercer plano en la escala de intereses del *sistema*, que por diversos canales privilegió recurrentemente el pasado por sobre el presente: como aún hoy puede evidenciarse en programas de estudio, concursos, conciertos o grabaciones, sedimentando así “[e]sta actitud [que] descarta *a priori* cualquier iniciativa de aventurarse en lenguajes musicales nuevos como los que puede ofrecer nuestra desconocida música de final del siglo XX y principio del siglo XXI” (López Cano 2012: 42). Como consecuencia de ello, la *realización* adquiriría una preponderancia e independencia inéditas por sobre la *composición* (ya sea escrita o improvisada), ramificando así habilidades musicales que tradicionalmente habían convivido bajo límites difusos. Surgía entonces el ambiente necesario para los *intérpretes*: una idea nueva, progresivamente “especializada” y progresivamente desvinculada de su propio tiempo. La figura de mayor alcance e influencia en un público de profesionales y aficionados que las grabaciones harían exponencialmente masivo, jugando así “un papel principal en su función de mediadores y eventualmente canonizadores de obras” (Guerra 2019: 103). El contacto y la necesidad de una nueva creatividad fue así reemplazado por la necesidad de una lectura o decodificación, que podía repetirse una y otra vez en discos o al piano, y cuya creatividad quedaba delimitada por las notas y compases de las grandes obras.

En el fondo, los herméticos ambientes musicales del antiguo orden constituyeron una suerte de *ecosistema*, capaz de brindar las condiciones vitales de existencia para una delicada “especie” como la improvisación. El cambio ontológico del siglo XIX dio paso a un nuevo paradigma de relación con la música: ya no indisolublemente vinculada a un presente del cual era parte constructiva, sino progresivamente ocupada de un venerable e intocable pasado. Ya no aislada de un “exterior”, sino *en el exterior mismo*. Cobra sentido pensar entonces que el “trasplante” del oficio musical, desde un *interior* ligado a la corte y la Iglesia, a un *exterior* ligado al conservatorio y un público masivo, trajo como consecuencia la progresiva destrucción de ese ecosistema con la consiguiente muerte de especies nativas, entre las cuales aún parece encontrarse la improvisación.

2. El escenario actual: ¿un “Guía Turístico”? o el “Croque-Note” de Rousseau

Para la problemática bajo consideración, más que la vigencia del conservatorio o del Museo Musical, parece especialmente determinante la subsistencia de una “comprensión musical” surgida de aquella coyuntura, condicionada, a su vez, por la forma de acceso al repertorio canónico: el *texto*. Como ha señalado Peter Schleunig, la experiencia musical del romanticismo podría entenderse como “una práctica religiosa autónoma [...] que forma parte del proceso de secularización (Schleunig 1978: 55, en Erauw 1998: 114)”⁴⁵ que tuvo lugar en dicha época. La citada censura de aplaudir tras la *cadenza*, entre los movimientos, o al final de una virtuosa coloratura constituyen ejemplos de aquella añoranza “sacral”, que desde el reestreno de la *Pasión Según San Mateo*⁴⁶ hasta hoy distingue un concierto “clásico” de otro tipo de experiencias de

⁴⁵ *An autonomous religious practice that was part of a process of secularisation.*

⁴⁶ Como describiera Fanny Mendelssohn en 1829: “La Sala estaba atestada, y tenía todo el aire de una iglesia: el más profundo silencio y la más solemne devoción impregnaban todo [The Room was crowded, and had all the air of a church: the deepest quiet and most solemn devotion pervaded the whole] (Hensel 1881:169-173, en Nichols 1997: 17-18”).

música en vivo⁴⁷: como recitales de rock, reggae o “músicas urbanas”⁴⁸. Bajo aquel prisma, la escritura no solo podía permitir la preservación o circulación de una determinada música, como ocurría en el pasado. El “texto-como-objeto” constituyó una condición esencial para sustentar la apreciación de una pieza en tanto *obra*. Así, las partituras canonizadas de Bach o de Beethoven adquirieron el estatus de “sagrada escritura” que, al igual que los evangelios, podían repetirse una y otra vez sin aburrir a la audiencia (Erauw 1998: 115), y cuya decodificación constituyó una forma de alabanza hacia la genialidad de los compositores: un “milagro sacramental” que imitaba el misterio de la Eucaristía (Dreyfus 2007: 263).

Para lo que nos convoca, el texto no solo ha constituido parte del sentido de la obra. Sobre todo: ha funcionado como el “*ticket de acceso*” de los intérpretes al Museo Musical. Por primera vez en la historia de la música ha sido posible aquella mirada retrospectiva al pasado, que ya desde una Landowska busca reconstruirse “históricamente informado”. No obstante, aquella facilitación de acceso al patrimonio conllevo asimismo una facilitación de acceso a discursos musicales de épocas distantes, cuyos complejos y sofisticados códigos de expresión y construcción no pueden ser develados por la mera lectura o subjetividad del ejecutante. En lugar de aquel contenido, adquirieron protagonismo tres factores: “la mano buena y bien ejercitada”, que ya a inicios del siglo XIX se posicionó como una carta fundamental en la carrera musical⁴⁹; las “tradiciones interpretativas”, frecuentemente autorizadas para sedimentar dogmas estilísticos e historiográficos a base de autoetnografías⁵⁰, datos cuestionables o derechamente leyendas⁵¹; y el “componente puramente estético y emocional de la música” (Harnoncourt 2016: 27)⁵². Este último impregnó largamente la sensibilidad romántica⁵³, y que sustentó la aún persistente metodología wagneriana de interpretación: basada en la “intuición y la empatía” del ejecutante

⁴⁷ Este aspecto en particular: la sacralización del concierto, así como también los citados aplausos en el transcurso de la música, son desarrollados en el trabajo de mi autoría *Como Dios Manda/ Conversación, aclamación y aplauso como sonoridad histórica*, a publicarse en diciembre de 2025 en *Resonancias*.

⁴⁸ Respecto de esto, Luca Chiantore hace alusión al caso del *Danubio Azul*, de Strauss. Si bien este fue concebido como un vals “para ser bailado”, hoy se presenta como una experiencia de “música clásica” en todo su sentido: “disfrutando en silencio, sentado en una sala de concierto, escuchando la perfecta representación de su partitura [...] Y lo mismo ocurre con muchos otros repertories [*enjoying in silence, while seated in a concert hall, listening to perfect renderings of his scores [...] And the same occurs with many other repertoires*] (Chiantore 2017: 7)”.

⁴⁹ En palabras de López Cano: “Nuestra cultura musical [...] no necesita de músicos oradores que nos convenzan del valor de alguna propuesta musical original. Lo que necesitamos son *virtuosos*. Músicos olímpicos que estén a la altura de las obras maestras que de antemano todos conocemos (López Cano 2012: 42)”.

⁵⁰ Es decir: con base en lo que *mis* maestros (o músicos admirados) me señalaron como el “camino correcto”. A modo de ejemplo, en una lectura sobre la *Sonata Patética* de Beethoven, András Schiff justificó su decisión de repetir la exposición desde del *Grave* inicial, y no desde el *c11* (como se señala en la partitura), debido a que Rudolf Serkin la tocaba de ese modo (Schiff 2020).

⁵¹ Como ha señalado Alejandro Vera: “[...] interpretaciones tan asentadas rara vez se modifican por un hallazgo documental o un texto académico: más bien requieren años de trabajo por parte de diversos autores y un conjunto de textos críticos para comenzar a ser puestas en duda” (Vera 2020: 295).

⁵² Este factor reviste gran influencia en términos del despliegue escénico de los músicos, y su manera de transmitir esa emocionalidad hacia el público. Es importante señalar que una gestualidad excesivamente exterior y expresiva no era considerada de buen gusto en contextos previos a las grandes salas de concierto. Al respecto, véase un trabajo de mi autoría (2013: 140-144).

⁵³ Ya entrado el siglo XX, Cortot exigía a los estudiantes de sus *Cours d'Interprétation* lo siguiente: “¿Tiene el ejecutante una comprensión poética? He aquí lo que interesa a Cortot” / “L’executant a-t-il une compréhension poétique? Voilà ce qui intéresse a Cortot” (Cortot 1934: 20).

al momento de transmitir las intenciones del compositor⁵⁴. El diagnóstico que hiciera Harnoncourt en los años ochenta no dista significativamente del escenario actual y sus emotivos (o acaso infantiles) paradigmas de percepción:

[E]n todas partes hay teatros de ópera, orquestas sinfónicas, salas de conciertos; una oferta rica para el público. Pero allí tocamos música que no entendemos en absoluto, destinada a hombres de otros tiempos; y lo más curioso de esta situación es que no tenemos ni idea del problema, porque creemos que no hay nada que entender, que la música se dirige directamente al corazón (Harnoncourt 2016: 27).

El citado caso de Gabriela Montero resulta paradigmático en ese sentido. Ganadora del tercer premio del *Concurso Chopin* (1995), y considerada una de las principales exponentes de la improvisación en el ámbito clásico, sus afirmaciones respecto de la comprensión musical (evidentemente asociadas al repertorio canónico) confirman elocuentemente las sombrías apreciaciones de Harnoncourt⁵⁵:

[La] música es simplemente un lenguaje que siempre entendí y [al cual] siempre [...] tuve acceso en una manera muy particular. Nunca estudié teoría ni armonía. No estaría en condiciones de usar terminologías para analizar mis propias improvisaciones, así que es un lenguaje que para mí va más allá de cómo clasificas un estilo o cómo analizas una partitura [...] siento visceralmente si hace sentido o no (Montero 2021)⁵⁶.

Una postura del todo opuesta a la enarbolada por una autoridad como Robert Levin, para quien “La tarea de inventar [música] dentro de los lenguajes individuales de los grandes compositores es desalentadora, si no imposible, para un ejecutante que no ha tenido un extenso entrenamiento en la gramática, sintaxis, retórica y textura de la música (Levin 2009: 143)”. Los resultados son evidentes: mientras Levin es capaz de improvisar *cadenzas* o fantasías de acuerdo con los parámetros de diseño y construcción (o más bien *improvisación*) del siglo XVIII, las improvisaciones de Montero resultan –como ella misma lo sugiere– estilísticamente cuestionables: entrelazando vertientes tan disímiles como Chopin y Piazzolla, pero, sobre todo, evidenciando una tendencia a la sistemática visita de una “manera posromántica” de gran aparato. Bastante notable en sí misma, pero instrumental, armónica y expresivamente ajena a autores como un Bach, un Haydn o el propio Chopin. De ahí que, tarde o temprano, sus improvisaciones en torno a estos compositores recuerden más bien esos novelescos retratos imaginarios del 1890, antes que las pinturas de Haussmann, Hardy o Gallait⁵⁸. Hablamos entonces de una improvisación *estilísticamente ecléctica*, o bien, *neo-estilística*, en el sentido de

⁵⁴ De acuerdo con ello, no importa tanto lo que el compositor quiso decir, sino que el intérprete se imagine a sí mismo como portavoz de aquella composición (Dreyfus 2007: 265).

⁵⁵ Algo similar puede desprenderse de las declaraciones del pianista Boris Giltburg, en el marco de su visita a Chile el presente año: “Los grandes compositores de música clásica compartían una profunda sensibilidad hacia el alma humana y las emociones, y se esforzaban por capturarlas en su música. Estoy convencido de que no han cambiado a lo largo de los años esas emociones humanas subyacentes como amor, esperanza, pasión, ira, calidez, distancia, triunfo o derrota. Por eso creo que la música clásica seguirá conmoviendo a generaciones venideras (Marambio 2024)”.

⁵⁶ *Music is just a language that I always understood and [...] always I had access to in a very particular way. I never studied theory or harmony. I wouldn't really be able to use terminology to analyze my own improvisations, so it's a language for me goes beyond how you classify a style or how you analyze the score [...] I feel viscerally whether it make sense or it doesn't.*

⁵⁷ *The task of inventing within the individual languages of the great composers is daunting if not impossible for a performer who has not had an extensive training in the grammar, syntax rhetoric, and texture of music.*

⁵⁸ Excluyo a propósito “el tempestuoso Delacroix del Louvre” (Cortot 1986: 13); pintor, si bien cercano a Chopin, estéticamente lejano al compositor.

recoger ciertos rasgos distintivos de un estilo bajo una realización de calidad bien diferente a la original: ya no basada (a modo de analogía) en el cuidadoso tallado de piedras para un arco ojival, sino en verter un pomposo molde de yeso. En otras palabras: da cuenta de una aproximación *desinformada* respecto de la improvisación en estilo (y, ciertamente, respecto de los propios estilos). Por eso resulta paradójica su celebración por parte de estudiosos como Gooley; quien, precisamente, aporta bases de conocimiento para una restauración *históricamente informada* de la disciplina.

Eventualmente, podría argumentarse que los músicos del pasado no necesariamente contaron con un entendimiento “racional” de aquel complejo código de lenguaje empleado por los teóricos o compositores de su tiempo. En efecto: “[e]sta es la situación del instrumentista o del cantante durante mil años de historia occidental; él no sabe, pero puede; y comprende sin saber (Harnoncourt 2016: 26)”. A su manera, los actuales intérpretes igualmente *pueden* tocar la música requerida para un determinado evento: un concierto de música de cámara, un recital solista o una ópera. No obstante, “como la unidad entre su tiempo presente y la música que [...] interpreta ya no existe, le falta la comprensión natural sobre esa música que desde luego tenían los [ejecutantes del pasado], pues solo tocaban música de su tiempo (Harnoncourt 2016: 27)”. Así, desde la vereda de una Montero⁵⁹, por medio del “ticket de acceso” y la propia visceralidad es posible –sino legítimo– saltar olímpicamente las barreras temporales y “hacer música” del pasado sin enfrentar la necesidad de comprenderla: tal como *se puede* dirigir una ópera de Handel sin ser experto en retórica⁶⁰; o *se puede* tocar una sonata de Mozart sin enterarse de su idea de la sonata⁶¹; o *se puede* vender un objeto neogótico como reliquia del siglo XIII... o *no se puede* improvisar un “parkeriano” solo sobre *Ornithology* o un convincente *Capriccio Alla Steffan* sin dialogar los códigos estilísticos del *Bebop* o de la Viena de María Teresa.

Desde esa última mirada, las palabras de Montero permiten vincular dicha incomprendión a una suerte de “puente cortado” entre los aspectos prácticos y lo que se ha denominado “teoría musical”, cuyo conocimiento internalizado (como acertadamente señala Levin) resulta esencial al momento de abordar la improvisación en lenguajes del pasado. Perdido su potencial creativo con el “trasplante” del siglo XIX⁶²; sistemáticamente aislado del “mundo real” del sonido en los

⁵⁹ Según Dreyfus, la influencia de la “intuición interpretativa” es aún muy persistente como alternativa metodológica, al punto de condicionar una parte significativa de la actual actividad profesional (Dreyfus, 2007: 265), lo que permite extrapolar el ejemplo de Montero a un número importante de intérpretes.

⁶⁰ En palabras de Eero Tarasti: “Hans-Heinrich Unger [...] ofrece al lector un paradigma de 161 figuras retóricas diferentes. Hoy en día podemos ser felices si un músico promedio conoce por lo menos diez de ellas” (Tarasti 2012: 10).

⁶¹ Como señala John Irving, la mayoría de los textos de análisis musical de los siglos XIX y XX han entendido la sonata del clasicismo como un diseño de tres secciones, basado en la exposición, desarrollo y recapitulación de dos temas principales: una aproximación post-beethoveniana y contrastante a la de los teóricos del siglo XVIII (como Koch y Galeazzi), para quienes la forma se dividía solo en dos grandes secciones basadas no en el contraste de temas, sino de tonalidades (véase Irving 2016: 99-110). Esta forma ya superada de pensamiento se puede rastrear, a modo de ejemplo, en el planteamiento de Juan Francisco Sans, quien efectivamente se refiere a “La estructura tripartita de la sonata (Exposición, Desarrollo y Reexposición) [y] la articulación de sus dos temas dentro de esa estructura” (Sans 2001: 103).

⁶² Bailey plantea que la falta de improvisación en el ámbito clásico se debe a esta división entre la creación musical y el tocar un determinado instrumento. De esa forma: “Para el instrumentista, la música es una serie de sonidos escritos los cuales interpreta de la mejor forma posible. Ellos, los símbolos, son la música, y el hombre que los escribió, el compositor, es el fabricante de música. El instrumento es el medio a través del cual el compositor finalmente transmite sus ideas. El instrumentista no está llamado a hacer música [Music for the instrumentalist is a set of written symbols which he interprets as best he can. They, the symbols, are the music, and the man who wrote them, the composer, is the

siglos XX y XXI y, sobre todo, focalizados los esfuerzos en la realización de un texto accesible bajo parámetros “visceralmente emocionales”⁶³, antes que “técnicalemente emocionales”⁶⁴, tarde o temprano aquel conocimiento comenzaría a ser visto como “algo árido, tedioso y desvinculado respecto de la música viva, como una experiencia práctica, relacionada directamente con el hacer música” (Guerra 2006: 105). Las evidencias salen al paso. A modo de ejemplo, en la introducción de su magistral trabajo acerca de la música colonial en Santiago, un precavido Alejandro Vera afirmó estar “consciente de que el análisis musical puede ahuyentar [...] incluso al músico profesional cuando se torna excesivamente frío e impenetrable, a causa del abuso de tecnicismos innecesarios” (Vera 2020: 22)⁶⁵.

Por su parte, Emilio Molina señala acertadamente que la “preparación [del intérprete] para el análisis no suele ir pareja con su formación técnica y con frecuencia fracasa al intentar comprender las partituras que interpreta” (Molina 2006: 3). Yo mismo pude constatar aquellos escenarios en mi clase de análisis, dictada, precisamente, en un postgrado de interpretación. Al consultar a los estudiantes cuál era su relación con la disciplina, la respuesta más recurrente era asociarla circunstancialmente a su formación de pregrado, sin llegar a proyectarla en su quehacer profesional de ningún modo. En consecuencia, la definición y contextualización de elementos o fenómenos como *frase*, *período*, *paréntesis*, *secuencia* o *plan tonal* resultaba frecuentemente enrevesada, evidenciando así una (in)comprensión racional del comportamiento poético-constructivo de esos actores protagonistas, incesantemente invocados por el solicitado “Plan Historiográfico Fundacional”. Guste o no, diversos indicios parecen sugerir que, salvo notables excepciones, una parte relevante de los músicos profesionales limita su lectura a la mera superficie de las obras: “pronunciando” las notas en vez de dialogar la sensible conversación armónica, sintáctica o retórica encerrada en suites o sinfonías... que ellos mismos hacen circular en el sistema de conservatorios, concursos, conciertos y grabaciones. O, planteado de otro modo: como si un “estudioso” de la arquitectura histórica fuera incapaz de evaluar el diseño y potencial estético de capiteles, arcos, bóvedas o escaleras, asumiendo así (y sin ánimo de parecer despectivo) una connotación más cercana a la de un “guía turístico” que a la de un restaurador profesional o un anticuario experto.

Ya en 1802 Grétry vislumbraba el problema, elaborando para ello un *Méthode de improvisación* donde se preguntaba “¿por qué tantas personas ejecutan impecablemente una sonata, mientras tan pocas saben preludiar con conocimiento de reglas [armónicas]?”⁶⁶. En 1849, cuando la enseñanza en los conservatorios estaba ya bien establecida y la improvisación comenzaba su decadencia, Kalkbrenner intentaba salvar la situación con el conocimiento sistemático de los *principios racionales de la modulación*, susceptibles de ser empleados creativamente para *preludiar e improvisar*⁶⁷. Sus palabras resultan premonitorias respecto de la larga gestación del escenario actual:

music-maker. The instrument is the medium through which the composer finally transmits his ideas. The instrumentalist is not required to make music] (Bailey 1992: 98).

⁶³ Asigno igualmente aquella condición visceral al consentimiento y aplicación acrítica de las tradiciones interpretativas.

⁶⁴ O bien, como plantea Harnoncourt, sustituyendo lo “retórico por lo pictórico” (Harnoncourt 2016: 31).

⁶⁵ Esta observación del autor se debe al análisis de músicas coloniales que se aborda en el citado texto. Según se desprende de la cita, lo “innecesario” de aquellos tecnicismos diría relación con generar lecturas analíticas excesivamente complejas para una parte significativa del público (incluyendo músicos), y no tanto con la pertinencia de aquella terminología al momento de explicar las particularidades de una obra musical.

⁶⁶ *Porquoi tant de personnes sont-elles fortes à l'execution de la sonata, tandis que si peu savent préluder avec connoissance des règles?* (Grétry 1802: 2-3).

⁶⁷ Una metodología similar puede verse en el citado *Méthode simple pour apprendre à préludier de Grétry*. Según Gooley, la intención de ambos autores era mejorar el nivel musical de compositores y

Existe un vicio en la manera de enseñar composición, que hace que el alumno, si bien aprende a conocer los acordes y sus inversiones, frecuentemente no sabe cómo emplearlos [...] ¿Cuántos entre nuestros mejores pianistas en estilo pueden apenas producir un preludio satisfactorio? Y en cuanto a los alumnos no se ve uno entre miles que, en sus improvisaciones, intente ir más allá de la cadencia perfecta (Kalkbrenner 1849: 1)⁶⁸.

Hablamos entonces de una aproximación musical (in)competente para el dinamismo requerido por la improvisación. Una aproximación que podríamos calificar precisamente de *estática* en el sentido que propone Noam Sivan (2023): “[aprender un lenguaje] solo leyendo, memorizando y recitando textos escritos, sin ser capaz de hablar dicho lenguaje fluidamente”⁶⁹. ¿El resultado? en palabras de Robert Levin:

No solo una carencia de improvisación sino [...] con excepción de algunos extraordinarios exponentes, un quehacer musical de bajo nivel que ya no resulta particularmente interesante. Muchas versiones son intercambiables, tibias [o no] desafiantes. Por sobre todo: están preocupadas del contorno de las composiciones pero no de su contenido interno, ni de los fundamentos emocionales ni intelectuales que [...] tensionan y dan fuerza a esta música. A partir de los cuales, dicho sea de paso, también se origina la improvisación⁷⁰.

Y los problemas no terminan ahí. El “ticket de acceso” al museo trajo consigo una limitación aún más invalidante al momento de improvisar. Una limitación que, de hecho, ha llegado a establecer una distintiva frontera entre el “músico clásico” respecto de otros casos donde subsiste su ejercicio: la total dependencia de una “guía escrita”, sin la cual se hizo imposible no solo la práctica de la interpretación, sino también el propio desempeño musical. Las “migas de pulgarcito” en el impenetrable bosque sonoro⁷¹. Las palabras de Carl Philipp Emanuel Bach en el prefacio de sus *VI Sonates pour le clavecin avec des Reprises variées*⁷² son explícitas en ese sentido y cobran especial significado al respecto:

ejecutantes, sacándolos del aislamiento de su especialización y convirtiéndolos en músicos “completos” por medio de la enseñanza de la improvisación (Gooley 2016: 188).

⁶⁸ *Il existe un vice dans la manière d’enseigner la composition, qui fait que l’élève tout en apprenant à connaître les accords et leurs renversements, ne sait souvent comment les employer [...] Combien parmi nos meilleurs pianistes en estil, qui puissent faire un prélude, tant soit peu satisfaisant? Et quant aux élèves on n’en voit pas sur mille qui, dans ses improvisations, essaie de dépasser la cadence parfaite.*

⁶⁹ “[...] only by reading, memorizing, and reciting written texts, without being able to speak that language fluently.

⁷⁰ *Not just a lack of improvisation but [...] apart from a few extraordinary practitioners, a basic level of music making which isn’t terrible interesting, anymore. Many of the performances are interchangeable; they are the middle of the road [...] challenging. They are above all concerned with the outlines of the compositions but not with their inner content, neither the emotional nor the intellectual fundaments that create [...] the stresses and the strength on this music. From which by the way improvisation also originates* (Levin 1992). En sus palabras (dentro del documental acerca de la improvisación *On the edge*), Levin hace referencia a la industria discográfica, la cual es vista por el pianista como un elemento perjudicial a la improvisación y la creatividad musical, dada su necesidad de reproducir versiones estándar del repertorio canónico. No obstante, su juicio general respecto del quehacer musical, asociado a una lectura superficial de los textos, se condice con el planteamiento relativo al análisis antes expuesto.

⁷¹ En palabras de Juan Francisco Sans “[...] aquellos que se entrenaron desde pequeños en leer [...] música presentan por lo general serios problemas para independizar su pensamiento musical de la partitura, y muchas veces resultan incapaces de ejecutar nada que no hayan leído previamente” (Sans 2001: 106).

⁷² Dichas sonatas presentan la particularidad de contar con repeticiones escritas y ornamentadas de las dos secciones.

En la composición de estas Sonatas, tuve principalmente en vista aquellos principiantes y aficionados quienes, a causa de sus años, o de sus ocupaciones, no tienen ni el tiempo ni la paciencia de librarse a ejercicios de una cierta dificultad. He querido procurarles los medios más cómodos para procurarse a sí mismos y otros la satisfacción de acompañar de ciertos cambios [ornamentación en las repeticiones] las piezas que ejecutan, sin que tengan necesidad de inventarlos ellos mismos, o de recurrir a otros que les prescribirán cosas que no aprenderán sino con una extrema pena (Bach 1760: A)⁷³.

Algo similar puede decirse del *Preludio Modulante K.624* de Mozart: una improvisación escrita exclusivamente para su hermana Nannerl (Plath 2001: XV), que “ella evidentemente memorizó y tocó como si la inventara espontáneamente (Levin 2003: 4)”⁷⁴. Tal como ocurre hoy: la guía escrita toma el lugar del conocimiento, haciendo posible la *ilusión* de mostrarse como “conocedor” del oficio musical⁷⁵. Lo curioso es que, a diferencia del escenario de Bach o Mozart, dicha situación cobra actualmente validez no solo para el “aficionado burgués, quien, por no ser profesional, requiere que todo le sea anotado en la partitura” (Palacios y Sans 2001: 46). También puede extenderse a nuestros “conocedores”, dedicados, paradójicamente, a usufructuar de aquella tradición que marcó claramente los límites entre el *recitar* y el *conversar*. La actual marginalidad de la “virtud de la improvisación (Gooley 2018: 1)”⁷⁶ cristaliza de manera especialmente significativa una soterrada crisis, que encuentra sus profundas raíces “nada menos” que en la incomprensión de discursos musicales de otras épocas; la incapacidad de dialogar en un lenguaje sofisticado y complejo; la dependencia de un camino señalizado; y la poca visibilidad de epistemologías que, precisamente, ponen en evidencia aquellos vacíos, limitaciones y paradojas del actual *sistema* de “hacer música clásica”. Y (parafraseando a Harnoncourt) “lo más curioso de esta situación es que no tenemos ni idea del problema”, y creemos poder respirar aliviados a costa de cuestionables restauraciones o programas especializados y eludibles. Si somos realmente honestos, deberíamos estar de acuerdo con Brunett James, y admitir que incluso el desempeño de un músico estándar de jazz, y no el desempeño de un producto estándar del *sistema*, se acerca con rara ventaja a la práctica performativa de un Rameau, un Clementi o un Hummel. Pero dado que el quehacer del *sistema*, y no el de los jazzistas, se concentra precisamente en esos contextos y músicas del pasado, parece pertinente reparar en esa extraña circunstancia, y comenzar a cuestionar aquellos productos como: ¿un “guía turístico”? ¿un *aficionado*, disfrazado y vendido como *conocedor*? O tal vez, como el *Croque-Note* de Rousseau (1768: 38):

CROQUE-NOTE o CROQUE-SOL [...] Nombre que se da por burla a esos músicos ineptos, que, aún versados en la combinación de notas y en condiciones de realizar a primera vista las composiciones más difíciles, ejecutan aceptablemente, mas sin sentimiento, sin

⁷³ *Dans la composition de ces Sonates, j'ai eu principalement en vuë ces Commençans & ces Amateurs que, à cause du nombre de leurs anées, ou de leur occupations, n'ont pas, ni le tems, ni la patience de se livrer à des exercices d'une certaine difficulté. J'ai voulu leur procurer les moyens aïs de se procurer & aux autres la satisfaction d'accompagner de quelques changements les Pièces qu'ils exécutent, sans q'ils ayent besoin pour cela de les inventer eux-mêmes, ou de recourir à d'autres qui leur prescrivent des chofes qu'ils n'apprendroient qu'avec une extrême peine.*

⁷⁴ *She evidently memorized and performed as if she were spontaneously inventing.*

⁷⁵ La conceptualización de un público compuesto de una mezcla de “conocedores” y “amadores” fue convencional hacia mediados del siglo XVIII, y subsistió incluso a inicios de siglo XIX (véase Gooley 2016: 198-199). Hacia la década de 1830, el primer grupo consideraba los concertistas o profesores de establecimientos musicales oficiales. El segundo incluía a músicos de sólida formación, que contribuían activamente a la promoción de la nueva música (Eigeldinger 1999: 4).

⁷⁶ *The virtue of improvisation.* Este término fue usado por el autor para introducir la idea (ya señalada) de que, pese a su declive en el transcurso del siglo XIX, igualmente subsistió entre algunos cultores un fuerte empeño en mantener viva la improvisación (Gooley 2018: 2).

expresión, sin gusto. Un *Croque-sol* produce más bien sonidos que frases [y] lee la música más enérgica sin comprender nada, como [si] un maestro de escuela [leyera] una obra cumbre [...] en una lengua que será incapaz de entender⁷⁷.

Algunas consideraciones futuras

Como se señaló anteriormente, este estudio pretende su mayor contribución no en un sentido propositivo, sino eminentemente crítico en torno a una problemática compleja, pero aún escasamente concientizada dentro del ámbito interpretativo. Pese a ello, parece pertinente invocar, de modo sumario, algunas consideraciones que, con base en las problemáticas expuestas, eventualmente contribuyan a generar perspectivas futuras susceptibles de revertir (o al menos palear) la crisis que se argumenta por medio de una efectiva reinstalación de la improvisación.

Tomando como caso el escenario local, resulta indispensable “reconstruir” aquel “puente cortado” entre conocimientos teóricos y prácticos relativos a la tradición, para cimentar así una comprensión más racional (y no puramente visceral) de aquellos lenguajes del pasado asociados a la improvisación en estilo. Como instrumento irremplazable a esos fines se posiciona el análisis: herramienta metodológica central al momento de internalizar el comportamiento de elementos constructivos y de diseño de los diversos estilos, canalizando así una utilización técnicamente más concreta de estos al momento de improvisar⁷⁸.

No obstante, resulta igualmente crucial abordar dicha disciplina desde una aproximación no puramente técnica, sino también “complementad[a], si no por textos con juicios estéticos [...], con consideraciones históricas más generales que permitan insertar las constantes estilísticas y las decisiones compositivas dentro de una matriz cultural (Waisman 2016: 59)”, otorgando así a la terminología y sus definiciones un marco epistemológico más amplio, vinculado al potencial estético-expresivo de estos recursos en su contexto. En ese sentido, resulta igualmente esencial la interrogación de percepciones estilísticas diversas al ámbito puramente musical, el que, por si solo, resulta insuficiente al momento de absorber las sensibilidades de una determinada coyuntura estética y social.

Respecto del propio ejercicio de la improvisación, las soluciones no parecen tan sencillas de implementar, al menos en el corto plazo. Esto se debe a la escasez de un corpus profesional, apto no solo en el sentido de improvisar en estilo propiamente tal, sino más bien de problematizar y sistematizar en torno una metodología de enseñanza adecuada a este fin y las actuales condiciones curriculares (realidad aplicable no solo a nuestro medio sino también a una escala de mayor amplitud, como se ha señalado anteriormente)⁷⁹.

Hablamos entonces (por decirlo metafóricamente) de un “plan de restauración” a gran escala y alto costo, cuya implementación, al igual que en el caso de un órgano histórico, requiere la intervención de profesionales altamente calificados y escasos de encontrar. En esas condiciones, la observación o instancias de diálogo con ejemplos como el de Stuttgart, pero

⁷⁷ CROQUE-NOTE ou CROQUE-SOL [...] Nom qu'on donne par dérision à ces Musiciens ineptes, qui, verfés dans la combination des Notes & en état de rendre à livre ouvert les Compositions les plus difficiles, exécutent au fur plus fans sentiment, fans expression, fans goût. Un Croque-sol rendant plutôt les Sons que les phrases [...] lit la Musique la plus énergique fans y rien comprendre, comme [...] un maître d'école [...] un chef-d'œuvre d'éloquence [...] dans un langue qu'il n'entendroit pas.

⁷⁸ Un enfoque similar puede advertirse en un texto de Emilio Molina (2015), donde se plantea el análisis como una suerte de “cantera” de materiales de construcción, susceptibles de ser usados para la improvisación en estilo.

⁷⁹ En ese sentido es importante señalar los citados trabajos de Sanguinetti (2012), Molina (2015) y Mortensen (2020). Dentro del ámbito local podría referirse el libro *Desde el piano...la armonía* (2005) de Silvia Contreras y Julia Grandela. Si bien no se avoca a la improvisación, sino más bien a la armonización al piano (algo que, por lo demás resulta de gran utilidad al momento de improvisar), presenta algunos ejemplos donde se sugiere el uso de esta habilidad.

también con otras tradiciones de improvisación aún activas, como el propio jazz, podrían servir de resorte para, al menos, trazar lineamientos generales de ese futuro engranaje pedagógico⁸⁰. Con todo, estos esfuerzos se advierten poco efectivos de no mediar una reinscripción de la improvisación en estilo como elemento curricular *ineludible* en el actual desempeño interpretativo, asumiendo así su exigencia en materia de programas de admisión, promoción o concursos dentro de las diversas especialidades instrumentales o vocales⁸¹.

De no producirse ese necesario giro institucional, parece más probable vislumbrar que, incluso en el largo plazo, los indicios de una eventual reactivación –y sus consiguientes beneficios– se mantendrán aún en un ámbito “encapsulado”, demasiado incipiente como para (en términos políticos) “marcar tendencia” respecto de un vuelco en aproximaciones y tradiciones ya duramente sedimentadas sobre el ejercicio de la interpretación.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes generales

AYERST, JONATHAN

2021 “Are Classical Musicians Excluded from Improvisation? Cultural Hegemony and the Effects of Ideology on Musician’s Attitudes Towards Improvisation”, *Contemporary Music Review*, XL/4, pp. 440-452. DOI: <https://doi.org/10.1080/07494467.2021.2001945>

BACH, CARL PHILIPP EMANUEL

1760 Prefacio a *VI. Sonates Pour le Clavecin avec des Reprises Variées*. Berlín: Georg Louis Winter. Disponible en: [IMSLP96439-PMLP163563-cpe_bach_wq50.pdf](https://imslp96439-PMLP163563-cpe_bach_wq50.pdf) [acceso: 08 de diciembre de 2024]

BAILEY, DEREK

1992 *Improvisation, its Nature and Practice in Music*. New York: Da Capo Press.

BECERRA, GUSTAVO

1969 “En torno a la definición de la música”, *Revista Musical Chilena*, XXIII/106 (enero-marzo), pp. 35-45. Disponible en: <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13201> [acceso: 10 de diciembre de 2024]

BERENDT, JOACHIM ERNST

1962 *El Jazz/ Su origen y desarrollo*. Jasmin Reuter (traductora). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

BLAUKOPF, KURT

1972 “Musical Institutions in a Changing World”, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, III/1 (junio), pp. 35-42. DOI: <https://doi.org/10.2307/836636>

CHIANTORE, LUCA

2017 “Undisciplining music: Artistic research and historiographic activism”, *Impar*, I/2 (abril), pp. 3-21. DOI: <https://doi.org/10.34624/impars.v1i2.775>

CIVRA, FERRUCIO

1991 *Música Poética*. Torino: Utet.

⁸⁰ Sobre todo, interrogando casos de una enseñanza institucionalizada de estas otras tradiciones, como de hecho ocurre en el escenario local.

⁸¹ Resulta pertinente recalcar que esta eventual condición *obligatoria* de la disciplina desarticularía, de paso, las problemáticas expuestas por Ayerst, relativas a la disposición negativa de los intérpretes al momento de improvisar.

CONTRERAS, SILVIA y JULIA GRANDELA

2005 *Desde el piano.....La Armonía*. Santiago de Chile: Departamento de Música y Sonología Facultad de Artes. Universidad de Chile.

COOK, NICHOLAS

1998 *De Madonna al canto gregoriano/ Una muy breve introducción a la música*. Luis Gago (traductor). Madrid: Alianza Editorial.

CORRADO, OMAR

2005 “Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones”, *Revista Argentina de Musicología*, V/6, pp. 16-44.

CORTOT, ALFRED

1934 *Cours d'Interprétation*. Jeanne Thieffry (recopiladora). París: Librairie Musicale R. Legoux.1986 *Aspectos de Chopin*. Ángeles Caso Machicado (traductora). Madrid: Alianza Editorial.

DE ASSIS, PAULO

2018 *Logic of Experimentation/ Rethinking Music Performance Through Artistic Research*. Leuven: Leuven University Press.

DREYFUS, LAURENCE

2007 “Beyond the Interpretation of Music”, *Dutch Journal of Music Theory*, XII/3, pp. 253-272.

EIGELDINGER, JEAN JAQUES

1999 *Chopin: pianist and teacher/ as seen by his pupils*. Cambridge: Cambridge University Press.

ERAUW, WILLEM

1998 “Canon Formation: Some More Reflections on Lydia Goehr's Imaginary Museum of Musical Works”, *Acta Musicologica*, LXX/2 (julio-diciembre), pp. 109-15. DOI: <https://doi.org/10.2307/932705>

GJERDINGEN, ROBERT

2007 *Music in the Galant Style*. Oxford: Oxford University Press.

GOOLEY, DANA

2016 “Saving Improvisation: Hummel and the Free Fantasia in the Early Nineteenth Century”, *The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies. Vol 2*. Benjamin Piekut y George E. Lewis (editores). Oxford: Oxford University Press, pp. 185-205.2018 *Fantasies of Improvisation: Free Playing in Nineteenth-Century Music*. Oxford: Oxford University Press.

GOULD, CAROL y KENNETH KEATON

2000 “The Essential role of Improvisation in Musical Performance”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, LVII/2, pp. 143-148. DOI: <https://doi.org/10.2307/432093>

GRÉTRY, ANDRÉ ERNEST MODESTE

1802 *Méthode simple pour apprendre à préstudier*. París: L'Imprimerie de la République. Disponible en: [s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/30/IMSLP83389-PM170100-Méthode_simple.pdf](https://imslp.org/files/imglnks/usimg/3/30/IMSLP83389-PM170100-Méthode_simple.pdf) [acceso: 09 de diciembre de 2024]

GUERRA ROJAS, CRISTIÁN

2006 “Silvia Contreras y Julia Grandela. Desde el piano...la armonía”, *Revista Musical Chilena*, LX/205 (enero junio), pp. 105-107. Disponible en: <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12064> [acceso: 05 de diciembre de 2024]2019 “La procesión de Próspero Bisquertt: Instituciones y mediaciones en torno a una obra canónica chilena y la trayectoria de su compositor”, *Resonancias*, XXIII/44 (enero-junio), pp. 101-127. DOI: <https://doi.org/10.7764/res.2019.44.5>

- HARNONCOURT, NIKOLAUS
2016 *La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música*. Juan Luis Milán (traductor). Barcelona: Acantilado.
- HENSEL, SEBASTIÁN
1881 *The Mendelssohn Family 1729-1847*. Londres: Sampson, Low, Maxston, Searle and Rivington.
- IRVING, JOHN
2016 *Mozart's piano sonatas. Context, sources, style*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KALKBRENNER, FRIEDRICH
1849 *Traité d'Harmonie du Pianiste. Principes rationnels de la modulation pour apprendre à préluder et à improviser op 185*. Leipzig: Breitkopf et Härtel. Disponible en: <https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/9f/IMSLP100736-PMLP20> [acceso: 08 de diciembre de 2024]
- LEVIN, ROBERT
2003 "Mozart and the Keyboard Culture of His Time". Notas de conferencia en la Universidad de Cornell (28 de marzo de 2003). Disponible en: https://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/opus4/frontdoor/deliver/index/docId/10640/file/MIN_AD_LevinMOZART.pdf [acceso: 08 de diciembre de 2024]
- 2009 "Improvising Mozart", *Musical Improvisation. Art, Education, Society*. Gabriel Solis y Bruno Nettl (editores). Illinois: Illinois University Press, pp. 143-149.
- LÓPEZ CANO, RUBÉN
2012 *Música y retórica en el barroco*. Barcelona: Amalgama Edicions.
- MARAMBIO, FERNANDO
2024 "La música clásica seguirá conmoviendo generaciones". *Las Últimas Noticias*, 20 de noviembre.
- MARCHANT, GUILLERMO
2013 "La música en la Catedral de Santiago de Chile", *Prácticas sociales de la música en Chile: El advenimiento de la modernidad en la cultura del país*. Santiago: Ril, pp. 141-166.
- MARMONTEL, ANTONIE FRANÇOIS
1878 *Les pianistes célèbres*. Paris: Heugel et Fils editores.
- MERINO, LUIS
2006 "Canon musical y canon musicológico desde una perspectiva de la música chilena", *Revista Musical Chilena*, LX/205 (enero-junio), pp. 26-33. Disponible en: <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12052> [acceso: 05 de diciembre de 2024]
- MOLINA, EMILIO
2006 "Análisis, interpretación e improvisación", *Eufonía: Didáctica de la música*, XXXVI (enero-febrero-marzo), pp. 29-39. Disponible en: https://www.academia.edu/20654274/Analisis_improvisacion_e_interpretacion [acceso: 10 de diciembre de 2024]
- 2015 *Análisis, Improvisación e Interpretación/ Aproximación a una pedagogía global de la música*. Madrid: Enclave Creativa Ediciones.
- MOORE, ROBIN
1992 "The Decline of Improvisation in Western Art Music. An Interpretation of Change", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, XXIII/1 (junio), pp. 61-84. DOI: <https://doi.org/10.2307/836956>

- MORTENSEN, JOHN
2020 *A Pianist's guide to Historical Improvisation*. Oxford: Oxford University Press.
- MUÑOZ, PATRICIO
2021 *Jugar la guitarra/ Improvisación y la idea de lo lúdico en 5 piezas de Fernando García*. Actividad Formativa Equivalente para optar al Grado de Magíster en Interpretación Musical con Mención en Guitarra. Universidad de Chile. Disponible en: https://www.academia.edu/126200407/AFE_PMQ_2 [acceso: 6 de diciembre de 2024]
- NETTL, BRUNO y MELINDA RUSSELL. (editores)
1998 *En el transcurso de la interpretación: Estudios sobre el mundo de la improvisación musical*. Barbara Zitman (traductora). Madrid: Akal Ediciones.
- NICHOLS, ROGER
1997 *Mendelssohn Remembered*. Londres: Faber and Faber.
- PALACIOS, MARIANTONIA y JUAN FRANCISCO SANS
2001 “Patrones de improvisación y acompañamiento en la música venezolana de salón del siglo XIX”, *Resonancias*, V/8 (mayo), pp. 45-90. DOI: <https://doi.org/10.7764/res.2001.8.7>
- PLATH, WOLFGANG
2001 Prefacio a *Einzelstücke für Klavier* de W. A. Mozart. Wolfgang Plath (editor). Kassel: Bärenreiter-Verlag, pp. V-XXI.
- RASCH, RUDOLPH (editor)
2011 *Beyond Notes: Improvisation in Western Music in Eighteenth and Nineteenth Centuries*. Lucca: Brepols.
- ROUSSEAU, JEAN JAQUES
1768 *Dictionnaire de Musique*. Paris: Duchesne. Disponible en: [s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP72006-PMLP144356-Dictionnaire_de_musique_\(1768\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP72006-PMLP144356-Dictionnaire_de_musique_(1768).pdf) [acceso: 08 de diciembre de 2024]
- SANGUINETTI, GIORGIO
2012 *The Art of Partimento. History, Theory, and Practice*. New York: Oxford University Press.
- SANS, JUAN FRANCISCO
2001 “Oralidad y escritura en el texto musical”, *Akademos*, III/1, pp. 89-114.
2006 “Los guiones y la música de baile durante el siglo XIX: el álbum de Pablo Hilario Giménez”, *Revista Musical de Venezuela*, XLV, pp. 76-93.
- SATO BESOAÍN, EDUARDO
2013 “Gestos musicales en la transición del clavecín al pianoforte (1770-1820)”, *Resonancias*, XVII/33 (diciembre), pp. 127-146. DOI: [http://doi.org/10.7764/res.2013.33.8](https://doi.org/10.7764/res.2013.33.8)
- SCHLEUNIG, PETER
1978 *Warum wir von Beethoven erschüttert werden und andere Aufsätze über Musik*. Frankfurt am Main: Roter Stern.
- SUBOTNIK, ROSE ROSENGARD
1996 *Deconstructive variations. Music and Reason in Western Society*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- TARASTI, EERO
2012 Prefacio a *Música y Retórica en el Barroco* de Rubén López Cano. Barcelona: Amalgama Edicions, pp. 9-14.
- VERA, ALEJANDRO
2020 *El dulce reato de la música/ La vida musical en Santiago de Chile durante el período colonial*. Santiago de Chile: Ediciones UC/Fondo Editorial Casa de las Américas.

2024 "Periodization and Hispanic Music of the Eighteenth Century: Some Reflections", *Eighteenth-Century Music*, XXI/1, pp. 5-9. DOI: <https://doi.org/10.1017/S1478570623000404>

WAISMAN, LEONARDO

2016 "Periodización historiográfica y dogmas estéticos: un ejercicio sobre villancicos coloniales", *Resonancias*, XX/38 (enero-junio), pp. 55-69. DOI: <http://doi.org/10.7764/res.2016.38.4>

WEBSTER, JAMES

2004 "The Eighteenth Century as a Music-Historical Period?", *Eighteenth Century Music*, I, pp. 47- 60.

Referencias audiovisuales

COLOM, JOSEP

2018 *Hay que improvisar más en la música clásica* [entrevista, 32 min.] James Rhodes (entrevistador). Disponible en: [Josep Colom: "Hay que atreverse a improvisar más en la música clásica" | Ocio y cultura | Cadena SER](#) [acceso: 02 de junio de 2025].

LEVIN, ROBERT

1992 *On the edge: Improvisation in music Episode 1* [documental, 52 min.] Jeremy Marre (director). Disponible en: <https://youtu.be/SVexDvUi1DA?si=MN3A-AKDyIJ3FLZJ> [acceso: 02 de junio de 2025].

MONTERO, GABRIELA

2021 *Gabriela Montero crazy interview & improvisations* [entrevista, 3 min.] Aleskey Igudesman (entrevistador). Disponible en: <https://youtu.be/b8ad4iaxpj4?si=TTBrlupvzHjLpsFB> [acceso: 02 de junio de 2025].

SCHIFF, ANDRÁS

2020 *Andrés Schiff - Sonata No. 8 in C minor, op. 13 "Pathétique" - Beethoven Lecture-Recitals* [audio, 25 min.] Disponible en: <https://youtu.be/OpNtiaeawxec?si=ldjfF5o3ODwKCHmN> [acceso: 02 de junio de 2025].

SIVAN, NOAM

2023 *The difference between jazz and classical pianists! Ben Laude & Noam Sivan* [corto, 49 segundos.] Ben Laude (presentador). Disponible en: https://youtube.com/shorts/JH8E_MT8RKU?si=8UL0PhTy9DPu4GbM [acceso: 02 de junio de 2025].

Red social de apoyo en el hip-hop latinoamericano: conexión y solidaridad desde las experiencias de inmigrantes hiphoppers y hiphoperas en la ciudad de Concepción, Chile

*Social support network in Latin American hip-hop: connection
and solidarity from the experiences of hiphoppers immigrants in
the city of Concepción, Chile*

por

Nelson Rodríguez Vega
Universidad de Concepción, Chile
nelsonrodriguez@udec.cl

El artículo analiza las redes sociales de apoyo en un contexto de inmigración latinoamericana en Chile, centrándose específicamente en aquellas que tienen lugar dentro del ámbito del hip-hop. Una idea de red social de apoyo en la inmigración se refiere a los vínculos sociales y afectivos que poseen los inmigrantes respecto a sus territorios de origen, tránsito o llegada, y que además pueden derivar a formas de ayuda respecto a desplazamientos y establecimiento en determinados núcleos urbanos. Las experiencias de hiphoppers y hiphoperas de origen latinoamericano residentes o que han estado de paso en la ciudad de Concepción, dan cuenta de diversas acciones solidarias dadas por otros hiphoppers que han facilitado los procesos de inmigración. Este estudio de caso proporciona una perspectiva alternativa sobre la articulación de dichas redes sociales, proponiendo que las culturas musicales también pueden conectar a las personas con el propósito de dar soporte a los inmigrantes.

Palabras clave: Inmigración; Red social de apoyo en la inmigración; Hip-hop; Inmigración latinoamericana en Chile; Concepción.

The article examines social support networks in the context of Latin American immigration in Chile, with a specific focus on those formed within the realm of hip-hop. The concept of a social support network in immigration refers to the social and emotional ties that immigrants maintain with their places of origin, transit, or settlement, which may also translate into forms of assistance related to relocation and integration into certain urban areas. The experiences of Latin American hip-hop artists (both male and female) who reside in or have passed through the city of Concepción highlight various acts of solidarity carried out by fellow artists, facilitating their immigration processes. This case study offers an alternative perspective on how such social networks are formed, suggesting that musical cultures can also serve as a means of connecting people to support immigrants.

Keywords: Immigration; Support social network in immigration; Hip-hop; Latin American immigration in Chile; Concepción.

1. Introducción¹

Durante la última década, Chile se ha convertido en un destino frecuente de inmigración al experimentar un aumento significativo en su población extranjera. Aunque esto no es un fenómeno nuevo en la historia del país, lo que lo hace destacable es la acelerada llegada de personas provenientes desde otros territorios de América Latina en un acotado período de tiempo (González-Pizarro 2020). Esta circunstancia se puede explicar en el óptimo desarrollo económico y laboral que presenta Chile frente a otros países de la región (Fuentes y Hernando 2019; González-Pizarro 2020). Sin embargo, también es necesario considerar causas políticas y seguridad interna de las principales sociedades de emisión de inmigrantes de Latinoamérica, lo que está impulsando una búsqueda de mejores condiciones de vida en países vecinos (Gissi Barbieri, Ghio Suárez y Silva Dittborn 2019; Soto-Alvarado, Gil-Alonso y Pujadas-Rúbies 2019).

Este artículo se centra en un aspecto particular de esta actual ola migratoria latinoamericana en Chile: las redes sociales de apoyo. Por dichas redes, entendemos a los vínculos sociales que desarrollan los inmigrantes, y que pueden derivar a diversas formas de soporte durante sus desplazamientos y residencia en determinados núcleos urbanos. Esto suele ser brindado por familiares, amigos, compatriotas y paisanos que contribuyen a mitigar las posibles dificultades de procesos migratorios que son complejos en términos de movilidad, adaptación e integración social (Light, Bhachu y Karageorgis 2017). Precisa indicar que las ayudas pueden favorecer sobre todo a inmigrantes socialmente más vulnerables, como son aquellos de clase trabajadora (Durand 2000), quienes ingresan de manera irregular a los países (Rubio 2001), así como aquellos que pretenden insertarse en sociedades con férreos controles de la inmigración (Ayón y Naddy 2013).

Para profundizar en esta temática, nos enfocamos en las redes entre hiphoperos² a partir de las experiencias de algunos inmigrantes latinoamericanos en la ciudad de Concepción³, Chile. La importancia de esta red social de apoyo se hace evidente en los testimonios recopilados. Antes de emigrar, estos hiphoperos habían participado en batallas de rap y festivales internacionales de *break dance*, estableciendo amistades que, posteriormente, facilitaron sus viajes y estadías urbanas fuera de sus países de origen. Además, recibieron ayuda por parte de otros hiphoperos que conocieron durante sus desplazamientos a través del continente. En Chile y, particularmente en la ciudad de Concepción, han contado con lugares para vivir a partir del soporte otorgado por otros inmigrantes hiphoperos mejor integrados a la sociedad local. Entre la ayuda recibida por otros hiphoperos (principalmente jóvenes entre veinte y treinta años y de sexo masculino) destaca, por ejemplo, alojamiento temporal, comida, servicios básicos (agua, luz, internet), vestimenta, datos de trabajo y soporte emocional y afectivo.

¹ Este artículo es una adaptación de uno de los capítulos de mi tesis doctoral que estudia el desarrollo contemporáneo de la cultura musical del hip-hop en la ciudad de Concepción, Chile. Esta investigación ha sido financiada por la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo de Chile (ANID) en el marco del Proyecto Fondecyt 1240900.

² El hip-hop se define como una cultura que agrupa al *break dance*, el rap, el graffiti y el DJing. Aun cuando estas expresiones artísticas han desarrollado escenas propias y cuentan con exponentes más destacados a lo largo de la historia, quienes practican estas diferentes formas de arte urbano también desarrollan una identificación como hiphoperos.

³ La ciudad de Concepción se encuentra localizada a 500 kilómetros al suroeste de la capital Santiago. Se trata de una urbe que concentra un activo polo de desarrollo económico y productivo de la zona centro-sur de Chile. Territorialmente, se concibe como una conurbación (“El Gran Concepción”) que se extiende en un radio aproximado de 60 kilómetros alrededor de la desembocadura del río Biobío, y donde la comuna de Concepción emerge como el epicentro de las principales actividades comerciales, industriales y administrativas del núcleo urbano (Hernández 2015). Destaca también el sello de Concepción como una ciudad musical y cultural, ya que ha sido la cuna de algunas afamadas bandas de rock chileno, junto con tener una destacada trayectoria en prácticas de música docta (Masquiarán y Pincheira 2020).

En este sentido, exploramos una forma alternativa de articular las redes sociales de apoyo en contextos de inmigración. La hipótesis central plantea que, además de las filiaciones familiares, nacionales o geográficas, las culturas musicales también pueden conectar a las personas de manera efectiva y colaborativa. En particular, se argumenta que la música y el baile tienen el potencial de convertirse en ejes de una red social de apoyo (más allá de que estén involucrados otros factores como la edad, la nacionalidad, la cultura o la amistad), ya que en este caso las interacciones, las sociabilidades y los códigos compartidos entre los individuos participantes están marcados por un fuerte sentido de pertenencia a la cultura del hip-hop. Esto incluye prácticas como el rap, el *freestyle* y el break dance, que fomentan un tejido social basado en experiencias, identidades y valores compartidos.

Precisa indicar que esta investigación se enmarca dentro de la línea epistemológica desarrollada por la sociología de la música, siguiendo a autores como Simon Frith (2003), Howard Becker (2008), Tia DeNora (2000) y Georgina Born (2012), quienes han enfatizado el potencial de la música (también del baile y otras expresiones artísticas) para generar identidades colectivas por medio de la construcción de espacios comunes, el establecimiento de vínculos emocionales y la promoción de diversas formas de colaboración social. Según esta corriente, la música trasciende su dimensión estética para situarse en el centro de la vida social (Del Val 2022). Y, tal como señala Born (2012), la música construye comunidad al operar sobre códigos y formas de socialización propias que permiten a los individuos encontrar puntos de identificación y pertenencia con otros sujetos.

Para dar cuenta de estas ideas, el artículo se estructura de la siguiente manera. En primer lugar, se presenta un *estado del arte* sobre prácticas musicales de inmigrantes, pero especialmente cómo la música genera conexiones sociales en un actual escenario de inmigración global. En segundo lugar, se profundiza en el debate teórico acerca de redes sociales de apoyo en la inmigración, presentando ejemplos tanto a nivel mundial como local (Chile y Concepción). En tercer lugar, se exponen las experiencias de hiphoperos latinoamericanos en Concepción. Por último, se presenta una reflexión que pone en valor a la edad de los sujetos, la masividad y globalidad del hip-hop, y la modernidad tecnológica en el ámbito de las comunicaciones como factores determinantes que articulan y sostienen esta red social en el hip-hop latinoamericano.

Desde un prisma metodológico, la investigación se sustentó en la información revelada por inmigrantes hiphoperos que residen o han estado de paso por la ciudad de Concepción durante el período comprendido entre 2017 y 2023. Se realizaron entrevistas semiestructuradas; guiadas según las respuestas dadas por los entrevistados y nunca se aplicó un mismo set de preguntas para dos informantes diferentes (Battyán y Cabrera 2011). Las entrevistas se realizaron a distancia y presencialmente. En cuanto a la primera modalidad, se estableció contacto mediante plataformas de comunicación en línea como Zoom, Google Meet, WhatsApp (videollamada) y por vía telefónica; las entrevistas a distancia se justificaron en las dificultades que manifestaron algunos informantes para concretar encuentros en persona, fuera por razones laborales, familiares u otro motivo de índole personal. Las entrevistas presenciales se llevaron a cabo, en su mayoría, durante un trabajo de campo consistente en acudir a distintas prácticas del hip-hop en Concepción donde estuviesen involucrados inmigrantes (batallas de rap y entrenamiento y festivales de *break dance*).

La muestra de entrevistados comprendió a 10 participantes (9 hombres; 1 mujer), con edades que oscilaron entre los 20 y 35 años, que constituye la totalidad de los sujetos que cumplen con el perfil de interés en Concepción. En cuanto a la diversidad de nacionalidades, se estableció contacto con personas originarias de Venezuela (6), Ecuador (2), Colombia (1) y Brasil (1). Precisa indicar que los entrevistados se pueden definir como *amateurs* o aficionados a la música y el baile, desde la idea que practican el hip-hop como una actividad principalmente recreativa y no dependen de ella para sobrevivir económicamente (Finnegan 2007). Si bien algunos de los entrevistados han generado recursos improvisando rap o *break dance* en cuanto práctica musical callejera (*busking*), al momento de realizar las entrevistas estos inmigrantes estaban empleados en labores como ventas y construcción. Por último, es oportuno advertir que

los nombres y testimonios recopilados han sido anonimizados, ya que se trata de personas en situación migratoria irregular en Chile.

2. Conexión social por medio de prácticas musicales desarrolladas por inmigrantes

Cuando los músicos migran, es común que en los nuevos territorios sigan desarrollando las prácticas musicales que solían llevar a cabo en sus países de origen (Baily y Collyer 2006). Esta acción no solo les permite conectar emocionalmente con experiencias anteriores (Adrian 2013), sino que también facilita una conexión social con nuevos individuos en los territorios de llegada (Campos 2006). Acerca de lo segundo, varias investigaciones han resaltado la capacidad de la música para fomentar nuevas relaciones sociales que, a su vez, contribuyen a mejorar la experiencia de inmigración; una operación que se reconoce como una integración social migrante “desde abajo” (Portes, citado en Caba y Rojas 2014).

Por ejemplo, jóvenes inmigrantes pueden establecer relaciones más sólidas con la población nativa por medio de prácticas musicales que representan un lenguaje en común. Esto se evidencia en el caso de inmigrantes africanos refugiados de la violencia política en sus países de origen, quienes al llegar a Estados Unidos entablaron amistades con jóvenes norteamericanos a través de talleres de práctica y composición musical (Howell 2011). Una situación análoga se documentó en España, donde la participación en orquestas de cámara y coros polifónicos ha permitido que jóvenes latinos y de etnia gitana mejoren su integración social, pasando a la vez a integrar una comunidad que incluso ejerce un rol de familia auxiliar (Aparicio y León 2018).

Un contexto religioso también proporciona antecedentes sugestivos de este fenómeno. Por ejemplo, inmigrantes africanos que participan en coros luteranos en Estados Unidos generan vínculos con coristas y feligreses locales a pesar de las marcadas diferencias étnicas y de clase social (Adrian 2013). Mientras que, a nivel local, inmigrantes peruanos y bolivianos de credo pentecostal, establecidos en ciudades del norte de Chile, interactúan estrechamente con feligreses chilenos mediante prácticas musicales que acontecen en los cultos religiosos (Vélez y Mansilla 2019).

Siguiendo en una realidad chilena, en eventos culturales organizados por algunas comunidades de inmigrantes latinoamericanos en Santiago existe un significativo intercambio social entre personas de diversas nacionalidades, que sucede en un marco de interés genuino por conocer otras subjetividades culturales de América Latina (Facuse y Tham 2022). Fenómeno similar ocurre en las fiestas de religiosidad popular inmigrante desarrolladas en espacios públicos de la capital (Facuse y Torres 2018). Asimismo, es relevante señalar que en algunas instancias de sociabilidad musical creadas por comunidades latinoamericanas en Santiago emerge un sentido de unidad nacional fuera de los territorios de origen (Campos-Medina y Soto-Labbé 2016; Facuse y Torres 2017; Cayupi 2017).

Basándonos en estas investigaciones, la música se destaca como un medio para establecer relaciones sociales entre inmigrantes y personas de otras nacionalidades, especialmente en los territorios de llegada. Esta función social se puede reflejar en prácticas musicales religiosas, de carácter docto y popular. El caso de los hiphoppers latinoamericanos en Concepción también ilustra este fenómeno, ya que su práctica musical (*freestyle* o batallas de rap) y dancística (*break dance*) les ha permitido entrar en contacto con diferentes personas a pesar de las diferencias culturales prevalecientes.

3. Redes sociales de apoyo en un contexto de inmigración

Las redes sociales de apoyo en un contexto de inmigración refieren a aquellas relaciones que conectan a los inmigrantes con otras personas, ya sea de sus territorios de origen, durante el proceso de desplazamiento o en las sociedades de recepción (Eito 2005: 192). Con frecuencia,

derivan a formas de apoyo que pueden constituir una significativa contribución material y emocional para quienes toman la decisión de emigrar (Durand 2000). Las posibles ayudas brindadas por los contactos permiten satisfacer necesidades inmediatas como alojamiento, alimentación, empleo o asistencia financiera, pero así también contribuyen a una mejor compresión de la realidad, fomentan la inclusión y la participación social, o brindan apoyo en posibles situaciones de discriminación, aislamiento y desarraigo cultural (Martínez, García y Maya 2001). Desde esta perspectiva, tales redes se conciben como formas de capital social en el sentido de representar recursos actuales y futuros a través del reconocimiento mutuo entre diferentes sujetos (Eito 2005; Windzio y Bicer 2013).

Respecto de las estructuras de este tipo de red social, pueden variar en tamaño y composición, al estar formadas por una persona o un grupo social y a la par incluir a compatriotas, amigos, familiares, población nativa o inmigrantes de otras nacionalidades (Martínez, García y Maya 2001). Asimismo, estos vínculos pueden constituirse como "fuertes" (familia, etnia, nacionalidad), "débiles" (trabajo, escuela) o "enganche" (religiosidad, espiritualidad), como plantea Eito (2005).

Ahora bien, una extensa literatura ha estudiado este tema particular de la inmigración. Uno de los contextos más documentados ha sido Europa Occidental, ya que allí se encuentran algunos de los principales países receptores de inmigrantes en el mundo (Arango 2003). Preferentemente, se ha evidenciado el papel esencial de estas redes para facilitar diversos procesos de integración social (Goycochea 2002; Martínez, García y Maya 2001; Eito 2005; Padilla 2006; Parella Rubio y Solé 2005). Igualmente, pueden operar como soporte cuando los sistemas gubernamentales no logran satisfacer las necesidades más apremiantes de los inmigrantes (Eito 2005).

Otro contexto relevante es Estados Unidos (Light, Bhachu y Karageorgis 2017; Durand 2000; Rubio 2001; Ojeda, Cuenca y Espinosa 2008). A modo ilustrativo, jóvenes mexicanos que emigran a dicho país encuentran una ayuda fundamental de familiares que ya se encuentran establecidos en el territorio, y quienes les pueden ofrecer un lugar para vivir, alimentación y contactos para encontrar empleo o proseguir estudios (Castañeda-Camey 2014).

Respecto de América Latina se destaca que, en una dinámica de desplazamiento interregional, inmigrantes indocumentados encuentran un valioso apoyo emocional, logístico y seguridad en las caravanas que se forman espontáneamente durante los trayectos. Esta ayuda es fundamental, ya que para eludir los controles fronterizos estas personas transitan por rutas de terreno difícil, con condiciones climáticas adversas, y expuestos a violencia por parte de antisociales que les roban, violan y agreden (Álvarez 2021).

Acerca de Chile, algunas investigaciones han aludido indirectamente a dicho tema desde documentar la conexión y solidaridad que emerge en algunas comunidades de inmigrantes. Por ejemplo, en el centro de Santiago, personas de nacionalidad peruana tienen la posibilidad de conseguir empleo o acceder al arriendo de una vivienda a partir de la información proporcionada por compatriotas que se congregan en el espacio público, para socializar y desarrollar actividades económicas informales (Garcés 2007, 2012). De la misma manera, en el barrio de La Chimba, en la zona norte de Santiago, algunos inmigrantes pueden encontrar más facilidades para emplearse desde el interés de compatriotas empresarios que buscan una especialidad cultural en los rubros en que se desempeñan (Márquez 2014).

Con relación a la ciudad de Concepción, algunos trabajos acerca de la reciente ola migratoria latinoamericana en Chile han revelado la importancia de los vínculos nacionales para enfrentar de mejor forma la vida en la diáspora. Al respecto, inmigrantes ecuatorianos decidieron establecerse en Concepción debido a la presencia de amigos y familiares que les brindaron un sentido positivo de la ciudad (Cerda 2014). Situación análoga podemos encontrar en las experiencias de inmigrantes venezolanos (Durán 2020). También destacan las llamadas "colonias" que operan como lugares de acogida para inmigrantes recién llegados a Concepción, un aporte que proviene en muchos casos de compatriotas con más años residiendo en dicha urbe (Alarcón *et al.* 2017).

De este modo, la inmigración se configura como un proceso que rara vez se lleva a cabo de manera aislada o individual. En muchos casos, depende de la posible contribución que puedan ofrecer otros individuos que mantienen algún vínculo social y afectivo con el inmigrante. La ayuda proporcionada por familiares, amigos o compatriotas, especialmente aquellos que ya están viviendo en las ciudades de destino, resulta esencial para facilitar los desplazamientos y la adaptación en una sociedad distinta. En este mismo contexto, la exploración de un tipo específico de red social de apoyo articulada en la música y el baile demuestra que existen otros marcos de referencia y enfoques interesantes para comprender esta dimensión específica de los flujos migratorios contemporáneos.

4. Experiencias de hiphoperos latinoamericanos en Chile y la ciudad de Concepción

Durante la última década, la Región del Biobío, que engloba a la ciudad de Concepción, ha experimentado un aumento significativo de su población extranjera; un incremento notable del 46% en referencia a los censos de 2002 y 2017 (Mera *et al.* 2017). En 2023, se estimó a los inmigrantes en un total aproximado de 13 mil personas; la mayoría reside en el área metropolitana del Gran Concepción con un predominio de las nacionalidades venezolana, colombiana, haitiana y ecuatoriana.

Esta diáspora latinoamericana en la urbe penquista⁴ también se ciñe a una cuestión económica y laboral, como así se ha documentado en estudios acerca de residentes venezolanos (Araneda, Flores y López 2017; Albornoz, Avilés y Fuentealba 2019; Durán 2020), ecuatorianos (Cerda 2014) y haitianos (Campusano, Contreras y Mora 2019). Pero es importante destacar que Concepción no figura como un destino habitual y prioritario de la inmigración latinoamericana en Chile, tal cual sucede con ciudades de la zona norte y en la capital Santiago, que concentran una mayor población extranjera en el país (Lube y Garcés 2012; Razmilic 2019). En cambio, muchos inmigrantes que han decidido establecerse en Concepción lo han hecho con información limitada sobre la ciudad y, principalmente, confiando en las recomendaciones de compatriotas, como fue destacado en la sección anterior.

En este marco de inmigración, se advierte la presencia de algunos jóvenes latinoamericanos quienes paulatinamente se están haciendo notar en diversos espacios de la cultura del hip-hop en Concepción. Un aspecto que vale la pena destacar, de las experiencias en la inmigración de este grupo social en particular, es cómo la práctica musical y dancística les ha brindado una valiosa red social que, en varias ocasiones, ha sido un apoyo fundamental en su travesía por el continente, en su paso por Chile, y en su residencia específica en la ciudad de Concepción.

Un ejemplo destacado de esta circunstancia se refleja en los hiphoperos venezolanos y colombianos quienes, al estar a una mayor distancia de Chile, tuvieron que recorrer una gran cantidad de kilómetros para arribar a sus destinos finales. Estos recorridos incluyeron atravesar Ecuador, Perú, y algunos también pasaron tiempo en Bolivia⁵. Tales desplazamientos se realizaron mayormente caminando; en ocasiones recibieron ayuda de conductores que les dieron avenidas, pero solo por acotados trayectos. Como resultado, los viajes eran largos y agotadores, lo que hizo necesario establecerse en algunas ciudades por un tiempo para descansar y hacer algo de dinero para proseguir hacia el destino final. En estos territorios de paso recibieron ayuda importante por parte de algunos amigos hiphoperos.

Desde este prisma, ponemos en valor las experiencias de la rapera D. S. (Colombia) y el rapero F. Q. (Venezuela). Esta pareja inició su viaje por vía terrestre a finales de 2020. En su periplo hacia Chile, pasaron por distintas ciudades de Colombia, Ecuador y Perú. Es de notar que en muchas ocasiones encontraron refugio en casas de amigos raperos de F. Q. Este rapero

⁴ Gentilicio de la ciudad de Concepción.

⁵ Muchos inmigrantes originarios de Venezuela, Colombia y Ecuador que se dirigen hacia Chile suelen no pasar por Bolivia, ya que la ruta más expedita es a través de Perú.

venezolano había participado en numerosas batallas de rap internacionales, lo que le permitió establecer contactos valiosos que posteriormente se tradujeron en una ayuda significativa para enfrentar de manera más favorable el proceso de inmigración. El testimonio de D. S. recalca las ayudas que recibieron por parte de amigos raperos en distintos sitios de Sudamérica.

Mi esposo [F. Q.] tenía conocidos, tenía amigos hiphoperos que nos recibían. Sí, eran amigos de las batallas de rap, del *freestyle*, porque al que tú le digas lo conoce a él, porque ha batallado en batallas de rap importantes. Pues más como gente así en ese ámbito, pues tiene muchos amigos. Ha batallado en todas las ciudades de Venezuela y Colombia. Entonces, más que todo, era por él era que teníamos dónde llegar, y comer por un tiempo. Luego llegábamos a otra ciudad y lo primero que hacíamos era contactar a algún amigo rapero para que nos oriente, y a veces nos quedábamos en su casa si se podía (Comunicación personal con D. S., 11 de junio de 2022).

Es fundamental advertir que, según la información recopilada, los apoyos recibidos por personas en proceso de inmigración no parecen depender exclusivamente del grado de habilidad o calidad artística del individuo. Aunque el reconocimiento social derivado de una destacada participación en alguna escena de hip-hop, como lo exemplifica el caso de F. Q., puede facilitar la construcción de vínculos sociales de manera más expedita, esto no constituye el factor determinante. Más bien, estos apoyos suelen estar motivados por solidaridad entre personas que comparten intereses y una identidad común dentro del ámbito del hip-hop. Esta supuesta “comunidad del hip-hop” actúa como un espacio de apoyo mutuo donde la empatía juega un papel clave, reforzando la cohesión y el acompañamiento entre sus integrantes.

Ahora bien, varios de estos jóvenes latinoamericanos también han encontrado un soporte hiphopero en Chile. Una experiencia exemplificadora la aporta el bailarín de *break dance* M. E. (Venezuela), quien estuvo viviendo en Arica durante algunos meses antes de emigrar a Santiago y luego a Concepción. En esa ciudad del norte de Chile, compartió un hogar con hiphoperos de diversas nacionalidades en un ambiente de cordialidad y gusto en común por la cultura del hip-hop. Algunos integrantes de este hogar eran inmigrantes como él, mientras que otros estaban de paso, como parte de su deseo de recorrer el continente participando en eventos de hip-hop. Su testimonio subraya cómo la práctica del *break dance* le ha permitido entablar amistades con personas de diferentes lugares, y cómo estas conexiones sociales pueden converger positivamente en momentos especiales.

Teníamos una “casa hip-hop” donde nos quedamos varias semanas con mi amigo hiphopero. Era un ambiente muy buena onda. Había bailarines e integrantes del hip-hop. No todos eran inmigrantes, nosotros éramos inmigrantes, pero el resto eran personas que estaban compitiendo, viajando, así pues. Era una comunidad del hip-hop que no solamente eran *breakers*, sino que también eran raperos, grafiteros. Cuando yo llegué con mi amigo había otro venezolano que baila, estaba otro muchacho de Chile que era rapero, un argentino y nosotros, y un peruano que lo conocimos en Bolivia. Nosotros conocíamos personas, que de repente viajábamos a otros países, y conocíamos gente que se la pasaba en la misma que uno por ahí compitiendo, y así se va conociendo gente del ambiente hiphopero. En esa casa todo bien. Bailábamos en los semáforos para hacer dinero, y luego emprendimos para Santiago, que era nuestro objetivo (Comunicación personal con M. E., 11 de junio de 2022).

En la comuna de Lota, un pequeño centro urbano ubicado en las afueras de Concepción, también destaca la convivencia entre inmigrantes vinculados a la cultura hip-hop. Se trata de algunos raperos venezolanos, colombianos y ecuatorianos que comparten una casa, donde han generado un espacio de acogida y tránsito que ha sido de gran ayuda para varios jóvenes extranjeros que han llegado a Concepción en busca de mejores oportunidades de vida. El gusto por la cultura hip-hop ha sido el núcleo articulador de este espacio habitacional migrante.

A finales de 2019 el rapero D. E. (Venezuela) llegó a Concepción luego de haber recorrido varias ciudades de la zona central de Chile. Después de algunas semanas viviendo en un hostal,

alquiló una vivienda en Lota a partir de las buenas recomendaciones que recibió de esa localidad en términos de calidad de vida. Poco a poco otros raperos comenzaron a unírsele. A. B. (Venezuela) fue el primero en llegar procedente de Santiago, motivado por las buenas oportunidades que ofrecía la ciudad de Concepción. Posteriormente lo hicieron D. S. y F. Q., ya que habían conocido a D. E. cuando este pasó por Cali en su camino hacia Chile. El último integrante en unirse a este espacio inmigrante fue el rapero A. C. (Ecuador).

Es esencial destacar la experiencia de A. C., pues ejemplifica cómo la práctica específica del rap articula conexiones entre personas de diferentes nacionalidades, incluso si no hay un fuerte vínculo social o amistad previa. Este rapero ecuatoriano había vivido anteriormente en Santiago, donde estableció varias amistades, especialmente en el mundo de las batallas de rap. En cierto momento, tomó la decisión de emigrar hacia el sur de Chile, atraído por las buenas referencias dadas por otros inmigrantes en la capital. Al cabo de unos días viviendo en un hostal en Concepción, un amigo chileno batallador de rap le recomendó ponerse en contacto con F. Q., de quien sabía que compartía un hogar con otros inmigrantes raperos. De esta manera, A. C. se trasladó a vivir a pesar de que F. Q. no era el administrador principal de la vivienda, ni tampoco eran amigos cercanos, solo lo reconocía por su participación destacada en las batallas de rap. Sin embargo, una solidaridad entre inmigrantes hiphoperos permitió que pudiese establecerse por algún tiempo.

El freestyle es increíble las comunicaciones que te da, o sea, me encontré aquí con personas que no conocía, pero esas personas conocen a conocidos que son personas muy allegadas a mí a través del freestyle. Entonces estas personas que van llegando a la casa de F. Q., estas personas pues, de alguna u otra manera ya lo conocían a F. Q., o conocían a alguien que es muy amigo de F. Q., y así llegué yo a la casa cuando llegué por primera vez a Concepción. Ahorita ya tengo mi espacio propio, arriendo una habitación, pero al principio, uno sin conocer es importante cuando alguien te da una mano (Comunicación personal con A. C., 15 de mayo de 2022).

Además, esta vivienda en Lota ha servido como refugio temporal para algunos inmigrantes raperos de paso por Concepción. Así sucedió con J. V. (Ecuador), quien se quedó durante el verano de 2022 atraído por las batallas de rap locales y la oportunidad de trabajar en las playas de la zona haciendo música callejera. Este rapero llegó a dicha vivienda gracias a su amistad con A. B., forjada previamente en Santiago.

Otro caso destacable es la experiencia del rapero J. C. (Venezuela). Desde finales de 2021 ha estado residiendo en Concepción durante la temporada estival, atraído también por trabajar haciendo música callejera y participar de batallas de rap. Su estancia en el hogar de Lota se produjo por la recomendación de A. C., a quien había conocido en Iquique, cuando este rapero ecuatoriano ingresó al país de manera irregular. En esa ciudad, J. C. le brindó alojamiento por unos días mientras A. C. se apuntaba logística y económicamente para viajar a Santiago. Entonces la ayuda que A. C. le otorgó a J. C. en Concepción podría interpretarse como una “vuelta de mano” por lo sucedido en el norte del país. Ciertamente, las muestras de solidaridad entre inmigrantes suelen regirse por principios de reciprocidad, ya que es común que quien recibe una ayuda luego corresponde con otra acción de apoyo (Durand 2000: 259).

Esta vivienda en Lota puede constituir un ejemplo de lo que Carolina Stefoni (2013) denomina como enclave transnacional. Refiriéndose a una alta concentración inmigrante en el centro de Santiago, la autora utiliza el concepto para representar y significar un espacio caracterizado por prácticas cotidianas, relaciones sociales, materialidades y diversas actividades económicas representativas de diferentes nacionalidades latinoamericanas. Aunque el caso en cuestión alude a un espacio significativamente más reducido, de todas maneras se puede vincular a esta percepción espacial acerca de la actual inmigración latinoamericana en Chile.

Así pues, en este hogar se han reunido jóvenes donde, en la convivencia cotidiana, cada uno expresa una cultura distintiva respecto a sus países de procedencia, como puede ser a nivel de gastronomía, escucha musical, formas singulares de socialización, lenguaje, entre otros aspectos. En este contexto, el gusto y la práctica del rap, especialmente en su formato de *freestyle* o batallas

de rap, ha facilitado la convivencia al representar una identidad cultural común para los diferentes sujetos que han confluido en dicho espacio habitacional. Este caso ratifica el potencial de la música para lograr un fluido intercambio social entre individuos de diferentes nacionalidades y culturas.

Concita también atención cómo estas contribuciones entre hiphoperos pueden resultar más efectivas frente a otras redes sociales de apoyo en la inmigración más convencionales, o donde al menos se espera un mayor grado de reciprocidad ante la presencia de vínculos más fuertes como representan los lazos sanguíneos (Durand 2000; Eito 2005). Como fue mencionado con anterioridad, las ayudas entre inmigrantes a menudo provienen de familiares residentes en los territorios de llegada. No obstante, estas redes sociales no siempre operan de manera eficiente o desinteresada.

El caso del bailarín de *break dance* M. E. (Venezuela) da luces sobre esta tesis. Cuando llegó a Santiago en compañía de un amigo venezolano, pernoctó durante varios días en la vivienda de una prima que había arribado a Chile hacía algunos años. En un principio parecía que esto sería una ayuda familiar, ya que no se había acordado pagar alquiler alguno, pero después de unos días, les notificaron que debían una alta suma por el hospedaje. Esto llevó a una tensión familiar que concluyó con la partida de los hiphoperos venezolanos. Es destacable que posteriormente M. E. en Concepción pudo quedarse en varias oportunidades en casas de hiphoperos chilenos sin costo de por medio, resaltando cómo una supuesta comunidad del hip-hop brinda soporte entre sus miembros donde otras redes sociales de apoyo en la inmigración fallan.

Un día nosotros llegamos como a eso de las 11 de la noche y ella nos llama y nos dice, no muchachos, ustedes no se pueden quedar más acá. Y entonces nosotros, ya bueno, dale, nos vamos a tener que ir, está bien. Y entonces ella dijo, mi prima, ya, como ustedes vivieron aquí me van a tener que pagar 10 dólares cada uno por noche. Y sacando la cuenta eran como 100 dólares cada uno. Entonces yo quedé como ¡oh, qué locura! Y mi amigo empezó a pelear con ella, ¡que cómo así tú no nos dices nada, si nosotros solo veníamos a dormir, ni siquiera comíamos aquí, nada! Entonces ella se puso a pelear, y nos dijo, si se quedan esta noche me van a tener que pagar 10 dólares más, y nosotros dijimos, ¡ya nos vamos! Entonces, yo me voy, dije... Mi primera semana en Concepción me quedé con unos amigos *breakers* que conocí en Santiago por medio de otros amigos *breakers* (Comunicación personal con M. E., 11 de junio de 2022).

Por último, es digno de recalcar cómo mediante la práctica del hip-hop estos jóvenes latinoamericanos han podido adaptarse de mejor forma a un entorno sociocultural distinto respecto de sus territorios de origen. En Concepción, algunos participan en batallas de rap que se realizan los fines de semana en distintos parques y plazas concurridas de la conurbación. Mientras que otro grupo se ha integrado activamente al circuito local del *break dance*, bailando en festivales y sobre todo entrenando regularmente en espacios emblemáticos de esta danza urbana en Concepción, como el Palacio de Tribunales ubicado en pleno centro de la ciudad (Araya Cire 2015).

La acción de adaptarse a una sociedad diferente puede ser un desafío complejo para quien es extranjero, ya que comúnmente la inmigración conlleva la pérdida de marcos de referencia simbólicos que eran cotidianos para los sujetos en sus respectivas sociedades de origen (Ojeda, Cuenca y Espinosa 2008; Campos-Medina y Soto-Labbé 2016). En este sentido, el gusto, la práctica y la identificación en la cultura del hip-hop ha permitido a estos jóvenes lidiar de mejor manera con el posible choque cultural que conlleva un proceso de inmigración, ya que están compartiendo con otros sujetos sintonizados en un mismo estilo de vida (Windzio y Bicer 2013). Están forjando así nuevos lazos sociales en un marco de convivencia intercultural que genera arraigo (Gissi Barbieri, Ghio Suárez y Silva Dittborn 2019), pues mediante la práctica del rap o el *break dance* están logrando una mejor integración y adaptación a la sociedad chilena.

5. Articulación de una red social de apoyo en la cultura musical del hip-hop

Los vínculos que han articulado esta red social de apoyo en el hip-hop han sido generados y mantenidos por algunos factores relevantes. En primer lugar, es necesario referir al carácter global de dicha cultura musical. Tony Mitchell (2001) define específicamente al rap como un género musical multiétnico, multicultural y multilingüístico, pues se escucha, consume y practica en la mayoría de los países del mundo. Esta característica del hip-hop, pero que también posee el rock, el pop, el metal, entre otras formas musicales, lo posiciona como un tipo de música “internacional”, pues se trata de géneros que son altamente mediatisados y comercializados, lo que facilita su presencia en diversos contextos (Martí 2004; Olmos 2013).

Sin duda varios tipos de música, así como algunas formas de baile, tienen la capacidad de conectar a personas de diferentes nacionalidades y culturas al compartir gustos e intereses artísticos comunes. No obstante, es importante advertir que este potencial puede verse algo limitado en ciertos géneros o estilos menos masivos. Al tomar como ejemplo algunos de los casos presentados que ilustran una conexión social en un contexto de inmigración, se destacó que aquellos inmigrantes vinculados a expresiones de música docta interactúan con una población nativa por medio de la música, pero en instancias específicas de esas prácticas musicales, como son los talleres. En cambio, estos inmigrantes al cruzar las fronteras de sus países y recorrer diversas ciudades en su camino hacia Chile, siempre entraron en contacto con otros hiphoperos en diversas instancias, lugares y momentos dada la enorme popularidad del hip-hop en diferentes latitudes.

La edad es otro factor determinante. Estos hiphoperos son jóvenes, condición etaria que ha guiado sus desplazamientos desde una búsqueda constante de conexiones sociales en sus procesos de inmigración. En efecto, los jóvenes pueden tener objetivos y planes singulares de inmigración respecto de individuos de otras edades. Además de una motivación económica, laboral o profesional, destaca que los inmigrantes en edad juvenil a menudo deciden cruzar las fronteras de sus países con el propósito de experimentar la vida de una manera más amplia, como supone conocer nuevos territorios y sobre todo entrar en contacto con culturas diferentes a las suyas (Reyes 2013; Feixa y Rubio 2017).

Las comunicaciones establecidas con los sujetos de interés dieron cuenta de esta perspectiva juvenil de la inmigración. Porque estos hiphoperos no solamente decidieron emigrar por diversos problemas que afectaban a sus sociedades de origen y que les impedía optar a una óptima calidad de vida, sino que también ante un impulso de conocer otras realidades y especialmente a otras personas involucradas en esta cultura musical. Entre los testimonios recopilados, se repitieron historias acerca de aprovechar la instancia de viaje hacia Chile para hacer también una especie de “turismo”. De ahí que decidieran quedarse más tiempo de lo presupuestado en determinadas localidades donde se sintieron a gusto con los paisajes, el clima, la comida y la vida social⁶. Esto derivó a entablar amistades con otros jóvenes hiphoperos, quienes a su vez pasaron a formar parte de sus redes sociales de apoyo.

La historia del bailarín de *break dance* S. D. S. (Brasil) ejemplifica este fenómeno. Su inmigración no estuvo motivada por razones económicas, más bien por la intención de recorrer el continente y para participar de competencias de *break dance* en otros países. A través de sus constantes viajes ha hecho diversos vínculos con otros hiphoperos latinoamericanos. Luego, estas amistades le han proporcionado ayuda en la forma de alojamiento y alimentación en las ciudades donde participó de festivales internacionales de dicha especialidad dancística. También le han entregado valiosa información referencial al momento de llegar a una nueva

⁶ Según lo expresado por otros inmigrantes latinoamericanos residentes en Concepción, los “adultos” tienen como objetivo principal llegar lo más rápido posible a sus destinos, ya que a menudo tienen a cargo a otras personas, principalmente a niños, quienes tienen más dificultades para realizar viajes extensos por vía terrestre, con inclemencias climáticas y expuestos a diversos peligros.

urbe. Esta itinerancia de S.D.S. ha ampliado significativamente su círculo de amistades en el hip-hop.

Bailar *break dance* me ha servido principalmente para conocer personas, tener conectividad igual, porque cuando llegué acá en Chile, yo fui primero a Santiago y me sirvió el bailar *break dance* porque no conocía nada, no sabía nada de la ciudad, ni por internet, no, nada. A través del “breaking” he tenido esas facilidades, el tener acceso a personas que me guiaron cuando no conocía mucho, pasar una noche en su casa, comer. Son varios amigos los que he hecho con el baile, y me han ayudado y yo también he ayudado a otros amigos *breakers* (Comunicación personal con S. D. S., 25 de mayo de 2022).

Por último, esta red social de apoyo también está articulada a partir de la conectividad característica del actual mundo globalizado. En el ámbito de la inmigración, este aspecto ha sido resaltado en relación con la formación de comunidades transnacionales en la diáspora, ya que es común que los inmigrantes mantengan una conexión persistente con sus comunidades de origen en un intento por superar el desarraigo y la nostalgia del retorno (Goycochea 2002; Arango 2003; Garcés 2007; Eito 2005; Güney, Pekman y Kabaş 2014; Melella 2016).

Igualmente, estos hiphoperos mantienen los vínculos creados durante sus desplazamientos y residencia en diferentes ciudades del continente gracias a las posibilidades de comunicación que ofrece el espacio virtual, particularmente mediante las llamadas “redes sociales” o Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC). De esta manera, los lazos entre los hiphoperos latinoamericanos se fortalecen y perduran a pesar de la distancia y el pasar del tiempo, lo que puede contrastar con épocas pasadas, cuando una falta de conectividad generaba una cierta fragilidad de las redes sociales de apoyo en un contexto inmigración (Durand 2000). Hoy, sin embargo, la apropiación y el uso de diversas tecnologías de comunicación permiten a los inmigrantes mantenerse en contacto con sus círculos sociales en sus países de origen y aquellos hechos en sus desplazamientos (Melella 2016), tal cual signa el caso de estos hiphoperos latinoamericanos.

6. Conclusiones

De acuerdo con las evidencias presentadas, la música y el baile pueden generar una red social de apoyo en un contexto de inmigración al enlazar a personas de diferentes nacionalidades. Estos inmigrantes hiphoperos que tuvieron extendidos desplazamientos por tierra e ingresaron a otros países por pasos irregulares, con todos los riesgos que esto implica, han encontrado en el hip-hop un refugio y un espacio de solidaridad. De ahí que sea necesario entender a las culturas musicales no solamente desde una significación estética o performativa, sino también como recursos materiales y prácticos esenciales para ciertos sujetos.

En este marco, una red social de apoyo en el hip-hop se puede concebir desde una idea de comunidad musical. Siguiendo a Kay Kauffman Shelemay (2011), las comunidades musicales son colectividades que se construyen a partir de prácticas musicales y sociales desarrolladas por individuos que reconocen entre sí una conexión artística y afectiva. En las conversaciones sostenidas con estos jóvenes inmigrantes, muchos afirmaron que las ayudas que recibieron de parte de otros hiphoperos en sus respectivos procesos de inmigración se debía a que todos forman parte de una misma “comunidad del hip-hop latinoamericano”, y lo cual impulsa a apoyarse mutuamente pues existe una identidad común y un reconocimiento mutuo; lo que en algunas escenas hiphoperas del norte global se reconoce como la *nación hip-hop* (Morgan y Bennett 2011). Por tanto, una dinámica mayormente local como se observa en el caso de los hiphoperos latinoamericanos vinculados a la ciudad de Concepción, puede reflejar un movimiento más amplio de conectividad y colaboración en la música y el baile.

Es igualmente esencial reconocer la relevancia de identidades distintas a la nacionalidad en las experiencias de inmigración. En el caso de estos jóvenes, por ejemplo, la apropiación del

espacio público y la expresión de territorialidad en la inmigración no están centradas mayormente en la reunión entre compatriotas (Márquez 2014; Campos-Medina y Soto-Labé 2016; Mansilla e Imilán 2018), sino que están dadas en buena medida por las prácticas sociales entre hiphoperos; participar y socializar en encuentros de *break dance* y batallas de rap que se llevan a cabo en diversos espacios públicos. Este antecedente es relevante, porque destaca cómo la nacionalidad puede pasar a un segundo plano, y es el hip-hop aquello que proporciona un mayor arraigo para este grupo de inmigrantes.

En resumen, la diversidad de grupos sociales, cada uno con sus propias experiencias, motivaciones y objetivos, nos invita a reflexionar acerca de la actual ola migratoria latinoamericana en Chile como un fenómeno complejo. Para optar a comprenderlo de mejor forma, resulta imprescindible integrar a un mayor número de inmigrantes y considerando factores más allá del ámbito exclusivo del hip-hop y la ciudad de Concepción. Hasta ahora, se ha observado que un grupo específico de hiphoperos latinoamericanos ha logrado mejorar considerablemente sus experiencias migratorias gracias a las conexiones sociales que les ofrecen las prácticas propias del hip-hop. Sin embargo, esto es solo una muestra parcial de las experiencias migratorias, por lo que se requiere un enfoque más amplio respecto de otras comunidades sociales y musicales y contextos urbanos. Solo de esta manera será posible realizar un análisis más concluyente acerca del verdadero impacto que tienen las redes sociales de apoyo en la música y el baile en los procesos migratorios contemporáneos.

BIBLIOGRAFÍA

ADRIAN, ALLISON

- 2013 “An exploration of lutheran music-making among US immigrant and refugee populations”, *Journal of Occupational Science*, XX/2, pp. 160-172. DOI: <https://doi.org/10.1080/14427591.2013.775690> [acceso: 18 de marzo de 2023].

ALARCÓN, MARIELA, SCARLET RUIZ, CRISTIAN SEGURA Y GIOVANNI VERCARA

- 2017 “Accesibilidad educacional desde la mirada de los inmigrantes latinoamericanos en el Gran Concepción”, *Revista Electrónica de Trabajo Social*, 15, pp. 9-17. <https://trabajosocial.udec.cl/wp-content/uploads/2023/08/REVISTA-TS-UDEC-15-2017.pdf#page=11> [acceso: 25 de marzo de 2023].

ALBORNOZ, FELIPE, VALENTINA AVILÉS Y DIEGO FUENTEALBA

- 2019 “Familias Transnacionales: Proceso de transnacionalización de familias inmigrantes en la comuna de Concepción”. Tesis para optar al grado de licenciado en Trabajo Social. Concepción: Universidad del Bío-Bío. Disponible en: http://repositorio.ubiobio.cl/jspui/bitstream/123456789/3068/1/Albornoz_Fierro_Felipe_Eduardo.pdf [acceso: 18 de marzo de 2023].

ÁLVAREZ, SOLEDAD

- 2021 “Tránsitos irregularizados”, *Migración*. Iríri Ceja y Soledad Álvarez (editores). Buenos Aires: CLACSO, pp. 31-40.

APARICIO, JESÚS MARÍA Y MARÍA LEÓN

- 2018 “La música como modelo de inclusión social en espacios educativos con alumnado gitano e inmigrante”, *Revista Complutense de Educación*, XXIX/4, pp. 1091-1108. <https://doi.org/10.5209/RCED.54878> [acceso: 2 de junio de 2023].

ARANEDA, DIANA, IGNACIO FLORES Y CAROLINA LÓPEZ

- 2017 “Reconstrucción del significado de ciudadanía en la vida cotidiana de una comunidad de inmigrantes venezolanos en la ciudad de Concepción”. Tesis para optar al título profesional de Terapeuta Ocupacional. Concepción: Universidad Andrés Bello. Disponible en: <https://repositorio.unab.cl/server/api/core/bitstreams/db7c950f-9203-4fbd-909e-623703f2093d/content> [acceso: 10 de marzo de 2023].

ARANGO, JOAQUÍN

- 2003 "Inmigración y diversidad humana. Una nueva era en las migraciones internacionales", *Revista de Occidente*, 268, pp. 5-21. <https://docta.ucm.es/rest/api/core/bitstreams/0432bd11-a488-4bb6-b2c0-ed52c6e82c59/content> [acceso: 2 de marzo de 2023].

ARAYA CIRE, BERNARDO

- 2015 "Los espacios de la cultura hip hop en la ciudad de Concepción". Tesis para optar al grado de Arquitecto. Concepción: Universidad de Concepción. Disponible en: <http://repositorio.udec.cl/handle/11594/11099> [acceso: 10 de noviembre de 2022].

AYÓN, CECILIA Y MICHELA NADDY

- 2013 "Latino immigrant families' social support networks: Strengths and limitations during a time of stringent immigration legislation and economic insecurity", *Journal of Community Psychology*, XL/3, pp. 359-377. DOI: <https://doi.org/10.1002/jcop.21542> [Acceso: 10 de mayo de 2023].

BAILY, JOHN Y MICHAEL COLLYER

- 2006 "Introduction: Music and Migration", *Journal of Ethnic and Migration Studies*, XXXII/23, pp. 167-182. DOI: <https://doi.org/10.1080/13691830500487266> [acceso: 12 de mayo de 2023].

BATTHYÁNY, KARINA Y CABRERA, MARIANA

- 2011 *Metodología de la investigación en Ciencias Sociales. Apuntes para un curso inicial*. Montevideo: Universidad de la República.

BECKER, HOWARD

- 2008 *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

BORN, GEORGINA

- 2012 "Music and the social", *The cultural study of music: A critical introduction*. Clayton. Martin Clayton, Trevor Herbert y Richard Middleton (editores). Nueva York: Routledge, pp. 212-225.

CABA, SERGIO Y MAURICIO ROJAS

- 2014 "Patrimonio migrante. Construcción social inclusiva e identitaria de la comunidad peruana en Santiago de Chile", *Estudios Avanzados*, 22, pp. 86-115. <https://www.redalyc.org/pdf/4355/435541652008.pdf> [acceso: 10 de marzo de 2023].

CAMPOS, JOSÉ LUIS

- 2006 "Interculturalidad, identidad y migración en la expansión de las diásporas musicales", *Razón y Palabra*, 49, smp. https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/37276/2006_R%26P_Inter.pdf?sequenc_e=1 [acceso: 5 de mayo de 2023].

CAMPOS-MEDINA, LUIS Y PAULINA SOTO-LABBÉ

- 2016 "Músicas nómadas: demarcaciones corporales de la sonoridad en la experiencia migrante. Avances de investigación", *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, XVIII/20, pp. 74-86.

CAMPUSANO, ROSA, CARINA CONTRERAS Y RODRIGO MORA

- 2019 "Significados que otorgan los vecinos de nacionalidad chilena y haitiana pertenecientes al territorio de Barrio Norte de la ciudad de Concepción, al reconocimiento del derecho a la participación social y comunitaria de esta comunidad de migrantes, bajo el concepto de dignidad humana". Tesis para optar al título de Terapeuta Ocupacional. Concepción: Universidad Andrés Bello. Disponible en: https://repositorio.unab.cl/server/api/core/bitstreams/9a26163f_aa29-46ed-b3f3-f0c6705f6af9/content [acceso: 15 de abril de 2023].

CASTAÑEDA-CAMEY, NICITÉ

- 2014 "El imaginario juvenil urbano sobre la migración y la vida en Estados Unidos", *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, XII/2, pp. 617-630. DOI: <https://doi.org/10.11600/1692715x.1227200214> [acceso: 2 de junio de 2023].

CAYUPI, MALEN

- 2017 “Construcción de la “peruanidad” en la escena de música criolla y afroperuana en Santiago de Chile”. Tesis para optar al título profesional de Socióloga. Santiago: Universidad de Chile. Disponible en: <https://repositorio.uchile.cl/bitstream/2250/165737/Construcci%cc%b3n%20de%20a%20peruanidad%20en%20la%20escena%20de%20m%C3%basica%20criolla%20y%20afroperuana%20en%20Santiago%20de%20Chile.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [acceso: 4 de septiembre de 2023].

CERDA, CLAUDIA

- 2014 “La sociabilidad como proceso constructor de relaciones sociales: La experiencia vivida por los inmigrantes ecuatorianos en la comuna de Concepción”. Tesis para optar al grado de Magíster en Investigación Social y Desarrollo. Concepción: Universidad de Concepción. Disponible en: http://repositorio.udec.cl/bitstream/11594/1601/1/Tesis_La_Sociabilidad_como_proceso_constructor_de_relaciones_sociales.Image.Marked.pdf [acceso: 27 de abril de 2023].

DEL VAL, FERNÁN

- 2022 “De la sociología de la música a la sociología musical. Nuevos paradigmas en los estudios sobre música y Sociedad”, *Revista Internacional de Sociología* LXXX/2, 1-13. DOI: <http://doi.org/10.3989/ris.2022.80.2.20.135> [acceso: 12 de diciembre de 2023].

DENORA, TIA

- 2000 *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press.

DURÁN, CAMILO

- 2020 “Inserción laboral de inmigrantes profesionales de nacionalidad venezolana que han llegado a partir del año 2018 a la ciudad de Concepción en Chile”. Tesis para optar al título de Sociólogo. Concepción: Universidad de Concepción. Disponible en: <http://repositorio.udec.cl/bitstream/11594/9660/1/Tesis%20Insercion%20laboral%20de%20inmigrantes%20profesionales%20de%20nacionalidad%20.Image.Marked.pdf> [acceso: 2 de abril de 2023].

DURAND, JORGE

- 2000 “Origen es destino. Redes sociales, desarrollo histórico y escenarios contemporáneos”, *Migración México-Estados Unidos: Opciones de política*. Rodolfo Tuirán (editor). México: Secretaría de Gobernación, Secretaría de Relaciones Exteriores y Consejo Nacional de Población, pp. 249-262. http://www.omi.conapo.gob.mx/work/models/CONAPO/migracion_internacional/Migracion_OpPolitica/10.pdf [acceso: 3 de marzo de 2023].

EITO, ANTONIO

- 2005 “Las redes sociales y el capital social como una herramienta importante para la integración de los inmigrantes”, *Acciones e Investigaciones Sociales*, 21, pp. 185-204. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1409916> [acceso: 16 de abril de 2023].

FACUSE, MARISOL Y MAXIMILIANO THAM

- 2022 “Los públicos de las escenas musicales migrantes: contribuciones para una sociología de la recepción”, *Papers*, CVII/1, pp. 89-119. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/papers.2902> [acceso: 2 de junio de 2023].

FACUSE, MARISOL Y RODRIGO TORRES

- 2017 “Músicas migrantes latinoamericanas en Santiago de Chile: el caso de la escena musical peruana”, *Revista Musical Chilena*, LXXI/227 (enero-junio), pp. 11-47. DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/s0716-27902017000100011> [acceso: 2 de junio de 2023].

- 2018 “Las músicas migrantes latinoamericanas en Chile: identidades diáspóricas y mestizajes culturales”, *Hallazgos*, XV/29, pp. 111-132. DOI: <https://doi.org/10.15332/s1794-3841.2018.0029.05> [acceso: 28 de mayo de 2023].

FEIXA, CARLES Y CLARA RUBIO

- 2017 "Introducción: «Te vas pensando que has dejado atrás a zombis». La emigración juvenil: ¿aventura o exilio?", *Revista de Dialectología y Tradiciones populares*, XXII/1, pp. 9-22. DOI: <https://doi.org/10.3989/rdtp.2017.01.001.01> [acceso: 2 de marzo de 2023].

FINNEGAN, RUTH

- 2007 *The hidden musicians. Music-making in a english town*. Middletown: Wesleyan University Press.

FRITH, SIMON

- 2003 "Música e identidad", *Cuestiones de identidad cultural*. Stuart Hall y Paul du Gay (editores). Edición original: 1996. Buenos Aires: Amorrortu, pp. 181-213.

FUENTES, ADOLFO Y ANDRÉS HERNANDO

- 2019 "Caracterización estadística de la inmigración en Chile", *Inmigración en Chile: una mirada multidimensional*. Isabel Aninat y Rodrigo Vergara (editores). Santiago: Centro de Estudios Públicos, Fondo de Cultura Económica, pp. 379-407.

GARCÉS, ALEJANDRO

- 2007 "Entre lugares y espacios desbordados: formaciones urbanas de la migración peruana en Santiago de Chile", *Antropología*, 2, pp. 7-25.
<https://www.ucentral.cl/ucentral/site/docs/20121120/20121120094118/antropologiaok.pdf#page=6> [acceso: 22 de marzo de 2023].

- 2012 "Localizaciones para una espacialidad: Territorios de la Migración peruana en Santiago de Chile", *Chungara. Revista de Antropología Chilena*, XLIV/1, pp. 163-175. DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-73562012000100012> [acceso: 18 de abril de 2023].

GISSI BARBIERI, EMILIANO, GONZALO GHIO SUÁREZ Y CLAUDIA SILVA DITTBORN

- 2019 "Diáspora, integración social y arraigo de migrantes en Santiago de Chile: imaginarios de futuro en la comunidad venezolana", *Migraciones*, 47, pp. 61-88. DOI: <https://doi.org/10.14422/mig.i47y2019.003> [acceso: 22 de julio de 2023].

GONZÁLEZ-PIZARRO, JOSÉ ANTONIO

- 2020 "Desde la influencia del darwinismo social hasta el imperio de los derechos humanos. Inmigración en Chile entre 1907 y 2018", *Estudios de Derecho*, LXXVII/169, pp. 323-348. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.esde.v77n169a13> [acceso: 19 de diciembre de 2022].

GOYCOECHEA, ALBA

- 2002 "Se fue, ¿a volver? Imaginarios, familia y redes sociales en la migración ecuatoriana a España (1997-2000)", *Iconos-Revista de Ciencias Sociales*, 14, pp. 32-45. DOI: <https://doi.org/10.17141/iconos.14.2002.582> [acceso: 14 de abril de 2023].

GÜNEY, SERHANT, CEM PEKMAN Y BÜLENT KABAŞ

- 2014 "Diasporic Music in Transition: Turkish Immigrant Performers on the Stage of "Multikulti" Berlin", *Popular Music and Society*, XXXXVII/2, pp. 132-151. DOI: <https://doi.org/10.1080/03007766.2012.736288> [acceso: 27 de noviembre de 2023].

HERNÁNDEZ, HILARIO

- 2015 "El Gran Concepción: Desarrollo histórico y estructura urbana", *Geografía y sociedad. El Gran Concepción. Origen, desarrollo urbano y evolución social. Homenaje de la Universidad del Bío-Bío al exrector y académico Hilario Hernández Gurruchaga*. Luis Méndez Briones (editor). Concepción: Ediciones Universidad del Bío-Bío, pp. 31-112.

HOWELL, GILLIAN

- 2011 "Do they know they're composing?": musicmaking and understanding among newly arrived immigrant and refugee children", *International Journal of Community Music*, IV/1, pp. 47-58. DOI: https://doi.org/10.1386/ijcm.4.1.47_1 [acceso: 8 de junio de 2023].

- LIGHT, IVAN, PARMINDER BHACHU Y STAVROS KARAGEORGIS
2017 "Migration networks and immigrant entrepreneurship", *Immigration and entrepreneurship. Culture, capital and ethnic networks*. Ivan Light y Parminder Bhachu (editores). Nueva York: Routledge, pp. 25-50. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203789056> [acceso: 7 de junio de 2025].
- LUBE, MENARA Y ALEJANDRO GARCÉS
2012 "Mujeres peruanas en las regiones del norte de Chile: Apuntes preliminares para la investigación", *Estudios Atacameños*, 44, pp. 5-34. DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-10432012000200002> [acceso: 12 de abril de 2023].
- MANSILLA, PABLO Y WALTER IMILÁN
2018 "Reterritorializaciones migrantes a través del cuerpo y su expresividad", *Estudios Atacameños. Arqueología y Antropología Surandinas*, 60, pp. 241-256. DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-10432018005001503> [acceso: 10 de abril de 2023].
- MÁRQUEZ, FRANCISCA
2014 "Inmigrantes en territorios de frontera. La ciudad de los otros. Santiago de Chile", *EURE*, XL/120, pp. 49-72. DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/S0250-71612014000200003> [acceso: 8 de junio de 2023].
- MARTÍ, JOSEP
2004 "Transculturación, globalización y músicas de hoy", *Trans. Revista Transcultural de Música*, 8, pp. 1-10. <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/188/transculturacion-globalizacion-y-musicas-de-hoy> [acceso: 10 de mayo de 2023].
- MARTÍNEZ, MANUEL, MANUEL GARCÍA Y ISIDRO MAYA
2001 "Una tipología analítica de las redes de apoyo social en inmigrantes africanos en Andalucía", *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 95, pp. 99-125. DOI: <https://doi.org/10.2307/40184352> [acceso: 14 de junio de 2023].
- MASQUÍARÁN, NICOLÁS Y RODRIGO PINCHEIRA
2020 "La música de Concepción: desplazamientos, fricciones y conjeturas: Apuntes para una historia pendiente", *Diagonal Biobío: Emergencia de la escena cultural penquista*. Bárbara Lama y Natascha de Cortillas (editadoras). Concepción: Dostercios, pp. 192-133.
- MELELLA, CECILIA
2016 "El uso de las tecnologías de la información y comunicación (TIC) por los migrantes sudamericanos en la Argentina y la conformación de redes sociales transnacionales", *REMHU: Revista Interdisciplinar da Mobilidade Humana*, XXIV/46, pp. 77-90. DOI: <https://doi.org/10.1590/1980-85852503880004606> [acceso: 18 de diciembre de 2023].
- MERA, MARÍA JOSÉ, GONZALO MARTÍNEZ-ZELAYA, MARÍA ÁNGELES BILBAO Y AMANDA GARRIDO
2017 "Chilenos ante la inmigración: un estudio de las relaciones entre orientaciones de aculturación, percepción de amenaza y bienestar social en el Gran Concepción", *Universitas Psychologica*, XVI/5, 1-14. <https://doi.org/10.11144/javeriana.uspsy16-5.cier> [acceso: 9 de julio de 2023].
- MITCHELL, TONY
2001 *Global Noise: rap and hip-hop outside the USA*. Connecticut: Wesleyan University Press.
- MORGAN, MARCYLIENA Y DIONNE BENNETT
2011 "Hip-Hop & the global imprint of a black cultural form", *Daedalus, the Journal of the American Academy of Arts & Sciences*, II/140, pp. 176-196. DOI: https://doi.org/10.1162/DAED_a_00086 [acceso: 18 de junio de 2023].
- OJEDA, ANGÉLICA, JOSÉ CUENCA Y DYANA ESPINOSA
2008 "Comunicación y afrontamiento como estrategias individuales que buscan facilitar la adaptación social en población migrante", *Migración y Desarrollo*, 11, pp. 79-95. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1870-75992008000200004&script=sci_abstract&tlang=pt [acceso: 6 de marzo de 2023].

OLMOS, MIGUEL

- 2013 "Antropología de la inmigración musical", *Músicas inmigrantes: la movilidad artística en la era global*. Miguel Olmos (editor). Ciudad de México: Bonilla Artigas Editores, pp. 125-142.

PADILLA, BEATRIZ

- 2006 "Redes sociales de los brasileros recién llegados a Portugal: ¿solidaridad étnica o empatía étnica?", *Revista Alternativas. Cuadernos de Trabajo Social*, 14, pp. 49-61. <https://rua.ua.es/dspace/handle/10045/6505> [acceso: 2 de agosto de 2023].

PARELLA RUBIO, SÓNIA Y CARLOTA SOLÉ

- 2005 *Negocios étnicos. Los comercios de los inmigrantes no comunitarios en Cataluña*. Barcelona: Fundació CIDOB.

RAZMILIC, SLAVEN

- 2019 "Inmigración, vivienda y territorio", *Inmigración en Chile: una mirada multidimensional*. Isabel Aninat y Rodrigo Vergara (editores). Santiago: Centro de Estudios Públicos, Fondo de Cultura Económica, pp. 101-147.

REYES, ADÁN

- 2013 "Juventudes migrantes: Indocumentados, invisibilizados y mitificados. Marco conceptual para una agenda de investigación en el estudio de la migración juvenil", *Revista de El Colegio de San Luis*, III/5, pp. 288-307. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1663-899X2013000100013&script=sci_arttext [acceso: 21 de marzo de 2023].

RUBIO, RODOLFO

- 2001 "Redes sociales y mecanismos de apoyo en la migración de mexicanos a Estados Unidos: datos de una encuesta de flujos", *Papers de Demografía*, 198. https://ddd.uab.cat/pub/worpap/2002/202220/papersdemografia_a2001n198.pdf [acceso: 19 de mayo de 2023].

SHELEMAY, KAY KAUFMAN

- 2011 "Musical Communities: Rethinking the Collective in Music", *Journal of the American Musicological Society*, LXIV/2, pp. 349-390. DOI: <https://doi.org/10.1525/jams.2011.64.2.349> [acceso: 14 de junio de 2023].

SOTO-ALVARADO, SYLVIA, FERNANDO GIL-ALONSO Y ISABEL PUJADAS-RÚBIES

- 2019 "Heterogeneidad de la inmigración internacional reciente en Chile. Una aproximación a tres grupos nacionales a partir de datos de encuesta", *Migraciones*, 46, pp. 91-119. DOI: <https://doi.org/10.14422/mig.i46.y2019.004> [acceso: 1 de junio de 2023].

STEFONI, CAROLINA

- 2013 "Formación de un enclave transnacional en la ciudad de Santiago de Chile", *Migraciones Internacionales*, VII/1, pp. 161-187. DOI: <https://doi.org/10.17428/rmi.v7i1.689> [acceso: 3 de septiembre de 2023].

VÉLEZ, CONSTANZA Y MIGUEL ÁNGEL MANSILLA

- 2019 "Espacios sonoros: la música como recurso simbólico en los inmigrantes peruanos y bolivianos pentecostales de la ciudad de Iquique, Chile", *Sociedad y Religión*, XXIX/52, pp. 12-39. https://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1853-70812019000200012&lng=es&nrm=iso&tlang=es [acceso: 8 de octubre de 2023].

WINDZIO, MICHAEL Y ENIS BICER

- 2013 "Are we just friends? Immigrant integration into high- and low-cost social networks", *Rationality and Society*, XXV/2, pp. 123-145. DOI: <https://doi.org/10.1177/1043463113481219> [acceso: 18 de abril de 2023].

DOCUMENTOS

Escuela Experimental de Música “Jorge Peña Hen” (La Serena, Chile): Principios del proyecto educativo y sus beneficios según la experiencia de sus exestudiantes (1971-2021)

*Escuela Experimental de Música "Jorge Peña Hen" (La Serena,
Chile): Principles of the educational project and its benefits
according to the experience of its former students (1971-2021)*

por
Valeska Cabrera Silva
Universidad de La Serena, Chile
valeska.cabrera@userena.cl

Marcela Brevis Yéber
Universidad Central de Chile, Chile
marcela.brevis@ucentral.cl

Por medio del presente documento, proponemos identificar los principios que cimentaron el proceso de fundación de la Escuela Experimental de Música “Jorge Peña Hen” (EEM) en la ciudad de La Serena en 1965, y comprobar si sus egresados y egresadas reconocen haber obtenido beneficios específicos de esta experiencia. Para ello, se aplicó una metodología cuantitativa con alcance exploratorio junto con una recolección de datos de corte transversal. Se ha revelado que más de un cuarto del exalumnado de la EEM que expresó sus opiniones mediante un cuestionario *ad hoc* (n=307) ha proseguido carreras musicales profesionales, mientras que una cantidad considerable se mantiene vinculada a la práctica musical aficionada y asiste regularmente a conciertos. Se reconoce también la adquisición de habilidades sociales extramusicales. En este sentido, los principios artístico, formativo, recreativo, divulgativo, humanista, democratizador y descentralizador de su fundador se han cumplido, por lo que la experiencia de haber estudiado en la EEM ha proporcionado beneficios reconocibles entre las personas que han experimentado este sistema educativo durante su etapa de formación escolar.

Palabras clave: Práctica musical, educación musical, infancia, Escuela Experimental de Música, Jorge Peña Hen

Through this document, we propose to identify the principles that shaped the founding process of the Escuela Experimental de Música “Jorge Peña Hen” (EEM) in the city of La Serena in 1965 and to verify whether its graduates recognize having obtained specific benefits from this experience. A quantitative methodology with an exploratory scope and cross-sectional data collection was applied. The findings reveal that more than a quarter of the EEM alumni who expressed their opinions through an ad hoc questionnaire (n=307) pursued professional musical careers, while a considerable number remain engaged in amateur musical practice and regularly attend

concerts. The acquisition of extramusical social skills is also acknowledged. In this sense, the artistic, educational, recreational, outreach, humanist, democratizing, and decentralizing principles of its founder have been fulfilled. Therefore, the experience of having studied at EEM has provided recognizable benefits among those who went through this educational system during their schooling years.

Keywords: Musical practice, Music education, childhood, Jorge Peña Hen, Experimental School of Music

Introducción¹

La Escuela Experimental de Música de la ciudad de La Serena es uno de los legados más importantes del maestro Jorge Peña Hen (1928-1973)². Su origen se remonta al “Plan Experimental de Extensión Docente” (PEED) que impulsó en 1964 (Arraño 2020: 36) con el propósito de formar una orquesta integrada por estudiantes en edad escolar. Para lograr este objetivo, estableció un modelo de enseñanza por el que el alumnado recibiría instrucción tanto en aspectos teórico-musicales como en ejecución instrumental. Una de las particularidades de este plan es que todas las actividades se desarrollarían dentro de la jornada escolar, promoviendo de esta manera la práctica colectiva de repertorio creado o adaptado especialmente para el nivel de los y las estudiantes, dentro de una estrategia que también apuntaba a contribuir al mejoramiento de la calidad de la educación musical en los establecimientos educacionales y a democratizar la práctica musical mediante la inclusión de personas provenientes de los sectores socioeconómicos menos favorecidos (Arraño 2020:42).

Por medio de este trabajo, se plantea identificar los principios que guiaron al maestro Jorge Peña Hen en la fundación de esta institución, así como también verificar los beneficios aportados por esta propuesta formativa por medio de la experiencia de quienes egresaron de la EEM entre los años 1971 y 2021. Nuestro planteamiento inicial es que los objetivos que guiaron la fundación y los primeros años de funcionamiento de la EEM se han cumplido. Por lo mismo, la institución se ha mantenido fiel a los principios de su fundador, brindando una experiencia de aprendizaje integral cuyos beneficios permanecen entre quienes han experimentado este particular proyecto educativo.

1. Principios que sustentaron la fundación de la EEM

El maestro Jorge Peña Hen fue muy crítico del sistema de enseñanza musical de su tiempo, tanto a nivel escolar como a nivel superior. Consideraba que ambos eran “insuficientes e inoperantes” porque el primero no contaba con la cantidad adecuada de profesores, y los que había tenían una escasa preparación musical y pedagógica. Esto, sumado a los programas de estudio mal diseñados, habían convertido a la asignatura en una “rígida disciplina teorizante que no logra motivar el interés del niño hacia los valores del arte musical”³. De igual forma, la educación superior de los conservatorios no llenaba “las reales necesidades del país debido a su carácter reducido, altamente especializado, selectivo y clasista por motivos socioeconómicos y

¹ Este artículo es resultado del proyecto “Escuela Experimental de Música Jorge Peña Hen: Origen, desarrollo, contenidos e impacto (1964-2021)”, folio 627306, del Fondo de la Música, línea de Investigación y Registro de la Música Nacional, modalidad de Investigación, Publicación y Difusión, convocatoria 2022, del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio del Gobierno de Chile. Agradecemos a María Fedora Peña, por autorizar la revisión del Fondo Jorge Peña Hen en el Archivo de Música de la Biblioteca Nacional de Chile, y a Constanza Arraño, Alfredo Gallardo y Leonardo Muñoz por su valiosa colaboración.

² Acerca de la vida y obra de Jorge Peña Hen, consultar a Cortés 1994; Castillo Didier 2002; Zepeda 2006; Canihuante 2017 y Politzer 2020.

³ Fondo Jorge Peña Hen, “Planteamiento de objetivos del Conservatorio Regional de Música y Evaluación de cinco años de trabajo”, 1970.

geográficos”⁴. De hecho, sostuvo que la institucionalidad musical chilena era de acceso limitado, puesto que los procesos de selección tenían dos criterios: primero, el socioeconómico, y segundo, el talento (Jara 2011: 3).

Además de estas restricciones, veía con preocupación la centralización de la actividad musical. En 1949, cuando todavía era estudiante del Conservatorio Nacional en Santiago, y con motivo de la celebración del centenario de la institución, exhortó a sus compañeros en su calidad de presidente interino del centro de alumnos a “luchar contra los Poderes Públicos del Estado hasta que [se] obtenga una ley que cree una Orquesta Sinfónica en el Norte o el Sur del país, que se financie con un impuesto a las excesivas ganancias que obtienen las grandes empresas capitalistas [...]” (Jara 2011: 3).

Pero el maestro Peña Hen no se conformó solamente con criticar al sistema, sino que generó instancias que, junto con perseguir el propósito de “difundir la música” (Cortés 1994: 40), potenciarían tanto la actividad musical como la educación. Entre ellas, la creación del Coro Polifónico del Ateneo de La Serena en 1945, de la Sociedad Musical de Coquimbo-La Serena en 1947, y de la Sociedad Juan Sebastián Bach de La Serena⁵ en 1950. A su vez, fundó el Conservatorio Regional en 1956 y la Orquesta Filarmónica del Norte en 1959.

Años después, el maestro explicó que:

Se comenzó por establecer que La Serena no podía aspirar a tener una orquesta sinfónica profesional mientras no existieran varias orquestas de estudiantes de diferentes niveles y una activa práctica amateur, para concluir que la extensión musical, más que inoperante, es un mito si no se apoya en una buena educación musical. [...] Salvo excepciones, solo será un buen auditor quien haya cultivado la música. [...] Como resultado del concepto de “formar cultores”, la extensión debe ser parte del proceso general de educación y debe llegar a toda la comunidad a través de una educación musical práctica y de una actividad musical “cívica” o “amateur”⁶.

Al plantear la necesidad de “formar cultores” el maestro apuntaba a fortalecer la educación musical para contar con músicos que pudieran integrar las orquestas⁷ (Zepeda 2006: 73), constituyéndose este en un proyecto a largo plazo.

En este contexto surgió el Plan Experimental de Extensión Docente, que comenzó a implementarse en mayo de 1964 con la selección de los primeros cien niños provenientes de cinco escuelas primarias. Solo un 30% pertenecía a los hogares de más escasos recursos económicos de la región (Castillo 2001: 96), lo que sugiere que este proyecto estaba enfocado a la democratización cultural⁸ más que a la acción social por la música⁹. Siete meses después, la orquesta ofreció su primer concierto y al año siguiente (1965), se creó la EEM, dependiente de la Dirección de Educación Primaria y del Conservatorio Regional (Arraño 2021: 43).

⁴ Fondo Jorge Peña Hen, “Planteamiento de objetivos del Conservatorio Regional de Música y Evaluación de cinco años de trabajo”, 1970.

⁵ Bautizada así porque su primer objetivo fue homenajear al compositor homónimo en el segundo centenario de su muerte. No debe confundirse con la Sociedad Bach de Santiago, la que había sido fundada por el compositor Domingo Santa Cruz (1899-1987) y que estuvo activa desde 1917 hasta 1932 (Santa Cruz 1950).

⁶ Fondo Jorge Peña Hen, “Planteamiento relacionado con la nueva orientación del Conservatorio Regional de La Serena” (1969), p. 3.

⁷ Tal como observó que se hacía en Estados Unidos, en un viaje que realizó a principios de 1964.

⁸ La democratización cultural planteaba “fomentar el acceso de todos los grupos sociales a los bienes de la alta cultura” (Ariño 2006: 122). Estos lineamientos se hicieron populares durante la segunda mitad del siglo XX a lo largo de varios países (Cuenca 2014: 2).

⁹ Definida como programas de educación musical tendientes a la acción social, que realizan su labor por medio de ensambles de grandes proporciones y que se sitúan particularmente en Latinoamérica, siendo El Sistema de Venezuela su ejemplo más representativo (Baker 2022: xviii).

La línea de acción inicial de la EEM fue impartir la enseñanza del currículum general de educación al mismo tiempo que la formación musical teórica y práctica por medio de la ejecución instrumental, de forma masiva y exploratoria “en lugar de profesional” (Arraño 2020: 43). El currículum general era impartido por profesores normalistas, mientras que el musical estaba a cargo de los maestros del Conservatorio Regional de Música (Arraño 2020: 43; Zepeda 2006: 28). Esta organización se mantiene sin alteraciones hasta la actualidad, pues las asignaturas generales siguen a cargo de docentes licenciados en educación o titulados en diversas áreas de la pedagogía, mientras que las asignaturas musicales son impartidas por académicos y académicas del Departamento de Música de la Universidad de La Serena¹⁰.

La estructura del currículum general debía garantizar que los estudiantes pudieran desarrollar estudios universitarios en carreras diversas “con éxito” y “de acuerdo a su vocación y aptitudes” (Castillo 2000: 129; Arraño 2021: 45) pues, el maestro Peña Hen declaró “no pretender, como finalidad directa e inmediata, la formación de músicos sino [...] enseñar la música procurando primordialmente el goce del niño”¹¹.

Pero, más allá del aspecto académico, su fundador persiguió una meta más elevada, consistente en incorporar a la ciudadanía al quehacer musical de país por medio de la democratización de la formación especializada (Arraño 2021: 43), de tal modo que una de las consecuencias fuera la generación de audiencias informadas, no solamente con un afán divulgativo, sino como una parte fundamental de la formación integral de los seres humanos; no algo “utilitario” como se observaba en los “programas de actos y veladas”, ni tampoco un lujo que se podía adquirir solamente después de satisfacer las necesidades básicas¹². Para el maestro, la música tenía un poder moral¹³.

Los principios sobre los que se fundó la EEM pueden sintetizarse en: artísticos (capacitar a intérpretes musicales para conformar una orquesta sinfónica infantil e interpretar repertorio sinfónico); formativos (innovar en el currículum de enseñanza de la música, incorporándola de un modo práctico en los programas mediante la interpretación en una orquesta); humanistas (formar a ciudadanos integrales); divulgativos (promover la afición y el cultivo de la música entre los niños, niñas y su entorno así como generar audiencias informadas); recreativos (estimular el disfrute de la práctica musical); democratizadores (promover el acceso de menores de todos los sectores socioeconómicos); y descentralizadores (contar con recursos materiales y humanos para desarrollar una actividad musical autónoma en regiones).

Lamentablemente, el maestro Jorge Peña Hen no alcanzó a evidenciar el cumplimiento de sus objetivos ni pudo constatar sus efectos beneficiosos¹⁴. A continuación, revisaremos la

¹⁰ Esta práctica fue ratificada por un “Convenio de Prestación de Servicios de Docencia e Infraestructura a la Escuela Experimental de Música ‘Jorge Peña Hen’ entre la Universidad de La Serena y la Fundación Educacional, Musical, Cultural Universidad de La Serena”, emitido el 29 de julio de 2005. En dicho documento se establece que: “Considerando a) Que la Universidad de La Serena ha estado apoyando la formación musical de los estudiantes de la Escuela Experimental de Música, desde su creación en 1966 hasta 1980 bajo la dependencia de la ex Sede de la Universidad de Chile en La Serena, entre 1981 y 1994 de la Universidad de La Serena y desde 1995 hasta la fecha a la Fundación. [...]. Acuerdan [...] La Universidad otorgará el Servicio Docente Musical de los académicos del Departamento de Música para que cada año se realicen las clases de especialidad musical, de acuerdo a las necesidades de los alumnos de la Escuela Experimental de Música “Jorge Peña Hen” contempladas en el Proyecto Educativo”. Convenio conservado en el Archivo del Departamento de Música de la Universidad de La Serena. Agradecemos al actual director del Departamento de Música, don Andrés Rossón Sánchez, por facilitarnos la revisión de este documento.

¹¹ Fondo Jorge Peña Hen, “I. Propósitos del Plan”.

¹² Fondo Jorge Peña Hen, “Documento Valioso del pensar y el sentir de Jorge Peña Hen. N. C.”

¹³ Fondo Jorge Peña Hen, “Documento Valioso del pensar y el sentir de Jorge Peña Hen. N. C.”

¹⁴ Jorge Peña Hen fue una de las víctimas de la “Caravana de la Muerte”, integrada por el general Sergio Arellano Stark, el coronel Sergio Arredondo González, el teniente coronel Pedro Espinoza

información disponible acerca de los efectos de la práctica musical temprana en general, para luego examinar su alcance entre los exestudiantes de la EEM en particular.

2. Beneficios de la práctica musical temprana en experiencias similares a la EEM

Se ha observado que la práctica musical temprana otorga beneficios individuales tales como el desarrollo de habilidades cognitivas (un mayor rendimiento en lectura, matemáticas y lenguaje), un mejor desempeño académico durante la enseñanza secundaria, más compromiso en general con los estudios o un mayor grado de satisfacción con la escuela (Gómez-Zapata, Herrero-Prieto y Rodríguez-Prado 2021: 64).

También se han observado beneficios no cognitivos, como la “acumulación de capital cultural”¹⁵, que se produciría por el solo hecho de participar en una actividad musical. Como resultado, las personas tenderían a ser más productivas, logrando mayores niveles de empleabilidad e ingresos, lo que se traduciría en un mayor gasto futuro en cultura (Gómez-Zapata, Herrero-Prieto y Rodríguez-Prado 2021: 64-65).

La práctica musical también puede tener efectos colectivos al incidir sobre aspectos psicológicos como la autoestima y las habilidades sociales, porque proporciona la oportunidad de sentirse bien con el desempeño propio al mismo tiempo que se construye un sentido de comunidad (Rickard *et al.* 2013: 2). Por esto, promueve un comportamiento prosocial, de participación y trabajo colaborativo, tornándose un medio efectivo para impulsar la cohesión y facilitar el desarrollo de habilidades sociales como la empatía, el respeto y la comprensión hacia los otros. A su vez, enseña el valor de la cooperación y facilita desarrollar vías para resolver problemas en conjunto, además de fomentar la capacidad de escuchar y concentrarse (Rickard *et al.* 2013: 3), pues interpretar música colectivamente requiere el despliegue de habilidades de negociación y compromiso con el grupo (Hallam 2010: 2).

Al mejorar la confianza y la autoestima, se potencia la motivación por el estudio, contribuyendo a generar una mejor adaptación social, incrementando la disciplina, la diversión, la participación activa, el establecimiento de relaciones maduras, el amor por la música y el desarrollo de la coordinación física (Hallam 2010: 17-18).

Adicionalmente, se ha observado un mayor grado de autocontrol y menos tendencia a una conducta agresiva en personas que han estado expuestas a programas educativos que incluyen la práctica musical. Este dato resulta muy importante si se coteja con el índice de predicción de empleabilidad en la adultez, que señala que una conducta autorregulada a los once años de vida es predictiva de empleabilidad en la edad adulta, debido a que las habilidades que permiten a los niños y niñas controlar sus emociones y comportamiento durante sus años de colegio están directamente relacionadas con aquéllas utilizadas para mantener un trabajo y establecer relaciones sanas con su entorno durante su vida adulta (Alemán *et al.* 2016: 874, 876).

Durante la infancia, también se produce el desarrollo de la identidad, en cuyo proceso la música influye desde el punto de vista cultural, lingüístico y discursivo por medio de los elementos sonoros que proporciona el entorno, los instrumentos, canciones y voces del grupo de pertenencia. Por medio de todos los elementos, el paisaje, la ciudad, la escuela, y también la

Bravo, el mayor Marcelo Moren Brito y el teniente Armando Fernández Larios, siendo ejecutado en La Serena el 16 de octubre de 1973 (Castillo 2001: 201).

¹⁵ La Teoría del Capital Cultural, desarrollada por Pierre Bourdieu (1930-2002) refiere a que “las prácticas culturales de las personas son producto de –o se ven fuertemente influidas por– la interiorización inconsciente de esquemas cognitivos, valóricos y afectivos. [...]. Eso significa que las personas con mayor educación formal, más recursos económicos y un origen social más elevado tendrán un comportamiento cultural que podríamos entender como más sofisticado, refinado o [...] legítimo” (Gayo 2013: 143).

música, la persona se siente partícipe de un grupo o cultura, y puede también reconocer al otro encontrando el valor de la diferencia (Porta 2014: 74).

3. Vocación y decisión de dedicarse profesionalmente a la música

Otra consecuencia de experimentar un programa educativo-musical podría ser la generación de vocaciones musicales tendientes a la profesionalización. Ciertamente, se ha observado que uno de los factores que puede contribuir a que una persona decida dedicarse a la música de forma profesional es haber comenzado a tocar un instrumento a temprana edad, debido a que esta práctica contribuye al desarrollo de un “impulso intrínseco”¹⁶ que surge como consecuencia del disfrute, y que llevaría a la persona a querer perfeccionarse aumentando dicho impulso (Appelgren *et al.* 2019: 3, 7), al mismo tiempo que recibe la recompensa de la actividad en sí misma (Theorell *et al.* 2015: 274).

En esto interviene también el concepto de “autoeficacia”, formulado por el psicólogo Albert Bandura (1925-2021), que refiere a la confianza de un individuo en su capacidad para realizar exitosamente una actividad en una situación dada. En otras palabras, se trata del juicio acerca de las propias capacidades para ejecutar acciones y alcanzar el desempeño esperado (Waddington 2023: 237). Si ambos elementos están presentes, el impulso intrínseco y la percepción de autoeficacia, es probable que las personas perciban a la práctica musical como una posibilidad de proyecto de vida, ya sea como una profesión o, si hay otra carrera en mente, la sitúen en un segundo lugar de relevancia (Barrera y Ortiz 2017: 249). En tal sentido, Theorell *et al.* (2015: 275) han explicado que la apertura y propensión a tener una “experiencia de flujo psicológico” motiva a comprometerse en una actividad musical. Las personas adultas que han continuado vinculadas a la práctica musical tienden a explicar este apego utilizando el concepto de “pasión”, que está relacionado con la teoría de la autodeterminación¹⁷.

En la decisión de dedicarse a la música profesionalmente también influyen otros elementos, como la percepción de la estabilidad laboral, la valoración de la utilidad de la profesión, la conciencia de la posibilidad de fallar en el intento (Appelgren *et al.* 2019: 3), la expectativa de sueldo, los intereses profesionales, la personalidad, la experiencia musical previa, el ambiente y la formación de una identidad profesional (Wang y Wong 2022: 2). Convertirse en músico profesional es percibido como un compromiso que requiere una práctica extensiva, un trabajo riguroso sometido a retroalimentación “correctiva”, responsabilidad y horas de dedicación a la práctica. En definitiva, se requiere estar completamente inmerso en dicho quehacer (Appelgren *et al.* 2019: 8).

Así también, hay factores ambientales que influyen en la decisión de mantener una práctica musical. Por ejemplo, la supervisión de padres y madres y la comunicación directa con el personal docente se relacionan con un nivel de compromiso que podría ser permanente, debido a que es más probable que los niños, niñas y adolescentes adquieran una organización y una estructura que favorezca mantener la práctica en el tiempo (Theorell *et al.* 2015: 275).

Sin embargo, el entorno también influye en el hecho de que las personas no persistan, pues se han identificado como posibles causales de abandono la falta de apoyo o el desinterés de los padres, la calidad del currículum, un ambiente escolar poco propenso a este tipo de actividades, el desinterés por parte de las autoridades del establecimiento por apoyar esta disciplina y la falta de eficacia del profesor (Theorell *et al.* 2015: 275).

¹⁶ Impulso basado en el interés personal por desarrollar una tarea. La motivación extrínseca, por el contrario, está asociada a un resultado particular, separado del cumplimiento de la acción requerida de la tarea (Appelgren *et al.* 2019: 2).

¹⁷ Definida como “una macroteoría de la motivación humana en la que ésta es entendida como la energía, dirección, persistencia y finalidad de los comportamientos, incluyendo intenciones y acciones” (Stover *et al.* 2017: 105).

En el estudio realizado por Theorell *et al.* (2015: 278) en Suecia, comprobaron que el porcentaje de personas que continuaron vinculadas a la práctica musical y que habían comenzado en la infancia fue de un 50% de la muestra examinada, quienes además poseían un alto nivel educacional. Un elemento predictivo fue la cantidad de horas de dedicación a la práctica a la que estuvieron expuestos entre los 6 y 17 años. Las personas que acumularon más de 1600 horas de práctica tuvieron un 58% de probabilidades de mantenerse apegadas a la música durante su vida adulta, mientras que quienes tuvieron menos horas acumuladas alcanzaron solo un 9% de posibilidades.

En este mismo sentido, los autores observaron que quienes mantuvieron la actividad musical en su vida adulta estuvieron expuestos a diversos estímulos musicales durante su infancia, es decir, asistieron a conciertos y otras actividades culturales más de una vez al año, accedieron a discografía en sus propias casas y tuvieron más de cinco personas a su alrededor que cantaban o tocaban algún instrumento (Theorell *et al.* 2015: 279).

Un aspecto interesante es que quienes tocaron piano o instrumentos de viento tuvieron menos probabilidades de continuar tocando a lo largo de su vida, mientras que quienes cantaron, tocaron la guitarra o la percusión, tuvieron más probabilidades de continuar. Del mismo modo, quienes escogieron su instrumento por sí mismos también tuvieron mayores probabilidades de mantener esta práctica, a diferencia de aquellos a los que su instrumento les fue impuesto por otros (Theorell *et al.* 2015: 279).

Finalmente, es relevante destacar que quienes tocaron en ensambles tuvieron un 54% de probabilidades de continuar, mientras que el porcentaje más importante de personas que permanecieron vinculadas a la actividad musical fueron aquellas que aprendieron a leer música, con un 82% de probabilidades de permanencia (Theorell *et al.* 2015: 279).

No obstante, la práctica musical temprana no define por sí misma que la persona se dedique profesionalmente a esta disciplina, pues indudablemente en esta decisión influyen otros factores. En este sentido, cobra relevancia el análisis de la música como profesión y medio de subsistencia, debido a que las perspectivas laborales y económicas se perciben como muy limitadas (Brook y Fostaty 2019: 143). Se entiende, por tanto, como una ocupación más bien precaria en gran parte debido a la *multiactividad* (Machillot 2018: 258), pues las personas que se dedican a la música suelen realizar varias actividades a la vez, ya sea de forma *polivalente* (que realiza otros oficios dentro de un mismo colectivo, como interpretar la música junto con labores administrativas); *pluriactiva* (ejerce varios oficios en un mismo campo de actividad, como interpretar la música y ser a la vez el ingeniero en sonido); o *poliactiva* (ejerce actividades en distintos campos, como ser un intérprete musical y tener un trabajo u ocupación en otra área totalmente diferente) (Machillot 2018: 259-260). Muchas veces, las personas que tienen otra ocupación siguen considerando a la música como su actividad principal, aunque su estabilidad económica provenga de otra fuente laboral (Machillot 2018: 276-277).

4. La experiencia del ex estudiantado de la EEM

Para conocer los beneficios aportados por la experiencia educativa de la EEM, se realizó un estudio con una metodología cuantitativa y un diseño no experimental. Su alcance fue exploratorio y la recolección de datos fue de corte transversal (Hernández-Sampieri y Mendoza 2018). Para este fin, durante el 2022 se invitó a responder una encuesta a todo el exalumnado de la Escuela Experimental de Música Jorge Peña Hen. Para crear este instrumento, se definieron en primer lugar las dimensiones con las que se abordó la investigación, que fueron operacionalizadas con la ayuda de indicadores que posteriormente permitieron crear las preguntas (Reguant y Martínez-Olmo 2014). La validez de contenido del instrumento se obtuvo mediante una validación por juicio de expertos, en la que colaboraron tres profesionales.

La población objeto de estudio correspondió a la totalidad de egresados de la EEM desde su creación hasta el año 2021, es decir, 1714 exalumnos. La técnica utilizada para la selección

muestral fue casual. Esta técnica es utilizada de manera frecuente en investigación educativa y corresponde a participantes voluntarios que deciden colaborar en un estudio (Bisquerra 2019). Es importante señalar que en esta fase se utilizaron diversos medios para convocar a los potenciales participantes, incluyendo el uso de redes sociales y correo electrónico, para alcanzar la mayor participación posible.

4.1. Resultados

Para obtener los resultados, se realizaron análisis descriptivos utilizando el software PSPP, considerando cuatro categorías:

- a. Características generales de la muestra.
- b. Exestudiantes que posteriormente continuaron con estudios formales en música.
- c. Exestudiantes que continuaron estudios formales en música y en otra disciplina.
- d. Exestudiantes que no tuvieron una formación profesional relacionada con música.

a. Características generales de la muestra

La muestra está compuesta por 307 exestudiantes de la EEM egresados entre los años 1969 y 2021, cuyas edades fluctúan entre los 18 y los 68 años. La mayor cantidad de respuestas se obtuvo de quienes egresaron en 1989.

Con relación a la cantidad de años en que estudiaron en la EEM, la media es de 8,4 años, con un margen de permanencia que se ubicó entre los 2 y los 14 años.

Al preguntar acerca de los instrumentos musicales que estudiaron en su trayectoria escolar, 256 personas (84%), declararon haber estudiado un instrumento y 51 (16%) dos o más instrumentos (ver Figura 1).

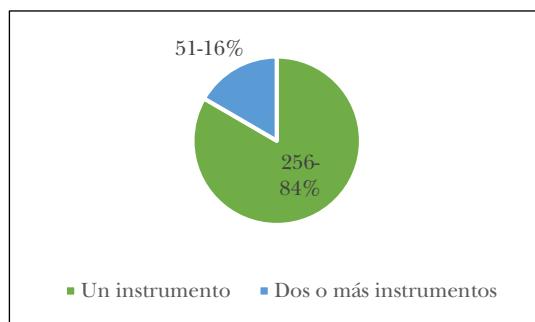


Figura 1: Cantidad de Instrumentos estudiados en la EEM. Fuente: Elaboración propia a partir de datos del proyecto

Acerca de la práctica en conjuntos, 7 exestudiantes (2,4%) indicaron no haber participado de esta práctica, mientras que 119 (38,8%) participaron en un conjunto durante su trayectoria escolar y 181 (58,8%) lo hicieron en dos o más conjuntos (ver Figura 2).

La mayoría de exdiscentes que respondieron a esta encuesta declaró pertenecer a la primera generación de su familia en estudiar en la EEM (48,9% del total de personas encuestadas). Un poco más atrás se ubican quienes pertenecen a una segunda generación (36,2%), en tanto que 35 personas señalaron estar ya en la tercera generación (11,4%), y 10 (3,5%) forman parte de la cuarta generación de integrantes de la familia que ha estudiado en la EEM (ver Figura 3).

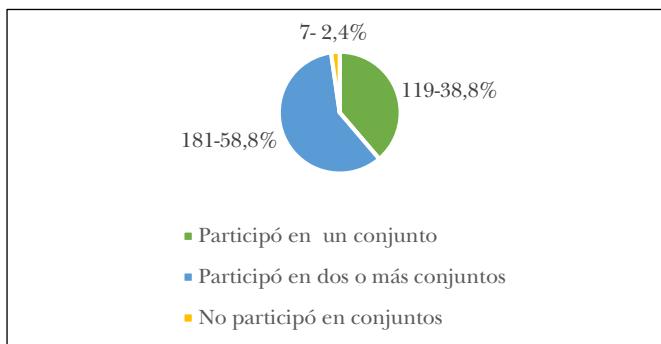


Figura 2: Cantidad de conjuntos musicales en los que se participó. Fuente: Elaboración propia a partir de datos del proyecto

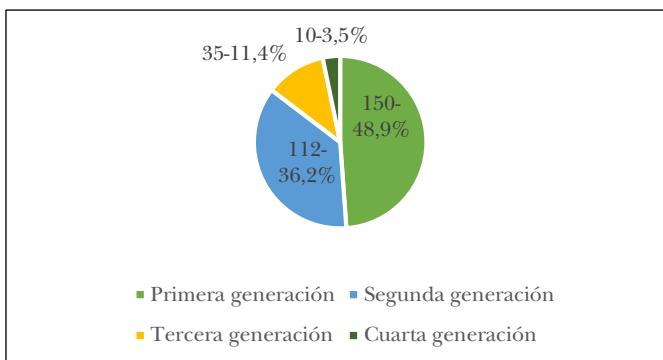


Figura 3: Generaciones de la familia que han estudiado en la EEM. Fuente: Elaboración propia a partir de datos del proyecto

Del total, un 97,7% de los exestudiantes de la EEM recomendaría que los hijos e hijas de otras familias recibieran formación musical desde la infancia, tal como ellos la recibieron en este establecimiento.

Además de la valoración al proyecto en general, reconocen también que la EEM influyó en la adquisición de habilidades extramusicales, como la capacidad de trabajo en equipo, la disciplina, el respeto, la organización, la paciencia, la empatía y la tolerancia (ver Tabla 1).

A la anterior, se suma una amplia lista propuesta por los propios encuestados y encuestadas: perseverancia, responsabilidad, solidaridad, amor por la música, desarrollo del pensamiento crítico, pasión, tolerancia a la frustración, compañerismo, autodisciplina, atención, concentración, sensibilidad, creatividad, compromiso, integración, confianza, humildad, honestidad, lealtad, autogestión, confianza en los otros y amor por el arte y la música.

Es importante hacer notar que dos exalumnos manifestaron que la práctica musical no desarrolló en ellos ningún valor en particular.

Valores desarrollados	Frecuencia	Porcentaje
Capacidad de trabajo en equipo	273	88,9 %
Disciplina	269	87,6 %
Respeto	206	67,1 %
Organización	197	64,2 %
Paciencia	194	63,2 %
Empatía	182	59,3 %
Tolerancia	166	54,1 %

Tabla 1: Adquisición de valores personales extramusicales. Fuente: Elaboración propia a partir de datos del proyecto

b. Exestudiantes que continuaron estudios formales en música

De los 307 exestudiantes participantes, 88 (29%) continuaron con estudios formales en música después de egresar de la EEM, mientras que 219 (71%) no lo hicieron (ver Figura 4).

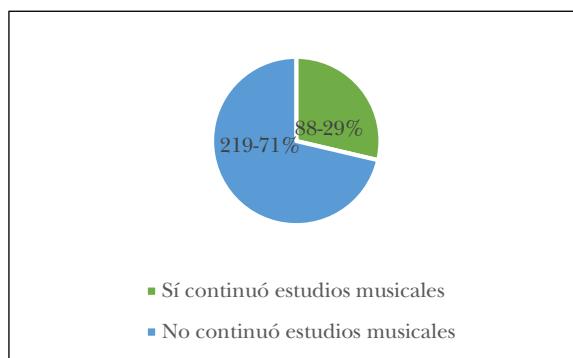


Figura 4: Estudiantes que continuaron estudios formales en música. Fuente: Elaboración propia a partir de datos del proyecto

Entre quienes estudiaron música formalmente, 82 (93%) obtuvieron una licenciatura y 6 (7%) un magíster. De igual manera, 69 (78%) personas declararon desempeñarse profesionalmente en las áreas de interpretación, docencia, investigación, creación o gestión. Las ocupaciones más frecuentes están en docencia e interpretación musical (63,9% y 59% respectivamente), mientras que la investigación es la que tiene el porcentaje menor, con un 4,8%.

Un dato relevante es que de los 88 exestudiantes que continuaron estudios formales en música, 85 (97%) consideran que su formación en la etapa escolar tuvo mucha importancia para el desarrollo de su vocación musical, mientras que 3 de ellos (3%), manifestaron que tuvo mediana importancia. No hubo ninguna respuesta referente a que el paso por la EEM no tuviera ninguna importancia en la formación de la vocación musical (ver Figura 5).

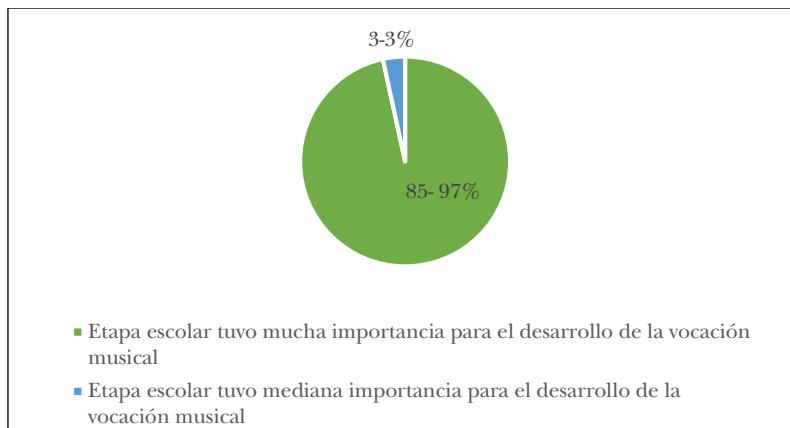


Figura 5: Importancia de la EEM para el desarrollo de la vocación musical. Fuente: Elaboración propia a partir de datos del proyecto

c. Exestudiantes que continuaron estudios formales en música y otra disciplina

Entre las 88 personas que continuaron estudios formales en música después de egresar de la EEM, 59 (67%) se dedicaron profesionalmente solo a la música. En tanto, 29 (33%) realizaron además estudios en otra disciplina (ver Figura 6).

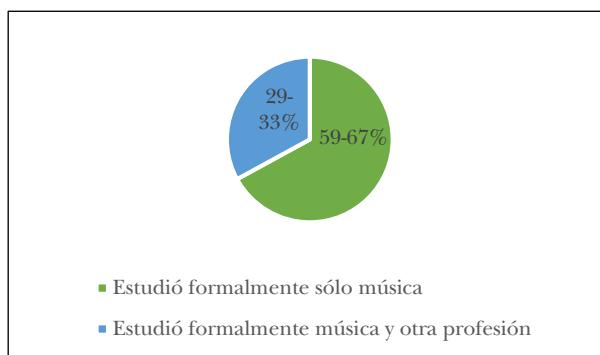


Figura 6: Exestudiantes que continuaron estudios formales en música y otra disciplina. Fuente: Elaboración propia a partir de datos del proyecto

De ellos, 13 personas (45%) declararon compatibilizar las horas dedicadas al área musical con la otra área de formación profesional, mientras que 9 (31%) manifestaron priorizar el área musical y 7 (24%) anteponen su otra área profesional (ver Figura 7).



Figura 7: Dedicación al área musical. Fuente: Elaboración propia a partir de datos del proyecto

d. Exestudiantes que no tienen formación profesional relacionada con música

Del total de participantes, 219 (71%) no continuaron estudios formales en áreas relacionadas con música. Sin embargo, 53 (24,2%) afirmaron que sí continúan tocando el instrumento que aprendió a tocar en la EEM, 80 (36,5%) señalaron que tocan su instrumento “a veces” y 86 (39,3%) declararon que ya no continúan practicando el instrumento que aprendieron a tocar en la EEM (ver Figura 8).

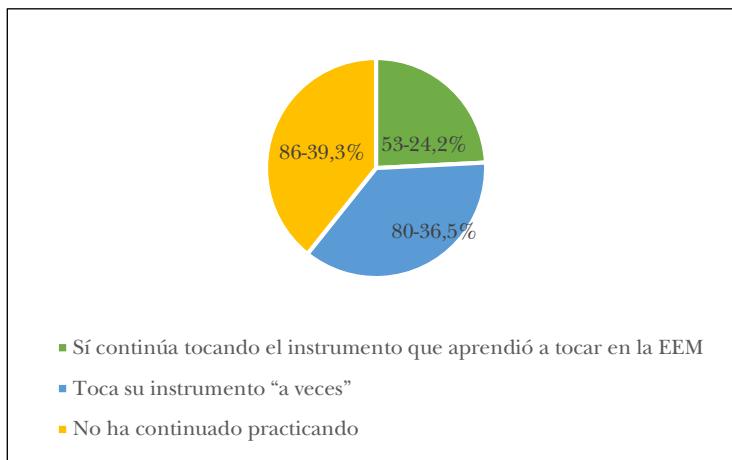


Figura 8: Continuidad de la práctica musical. Fuente: Elaboración propia a partir de datos del proyecto

Entre quienes han continuado tocando su instrumento, la mayoría señaló que no ha mantenido la práctica musical en conjunto (73,5%), un 11,4% afirmó que sí toca en ensambles o bandas, un 7,8% declaró que lo hace en orquestas y un 4,6% señaló que canta en coros.

Respecto de la asistencia a conciertos, 148 (67,6%) del total de personas que no se dedicaron profesionalmente a dicha disciplina señalaron que continúan asistiendo regularmente a conciertos de música "docta" (corales, instrumentales solistas, de orquesta, de bandas, etc.), mientras que 71 (32,4%) no lo hacen (ver Figura 9).

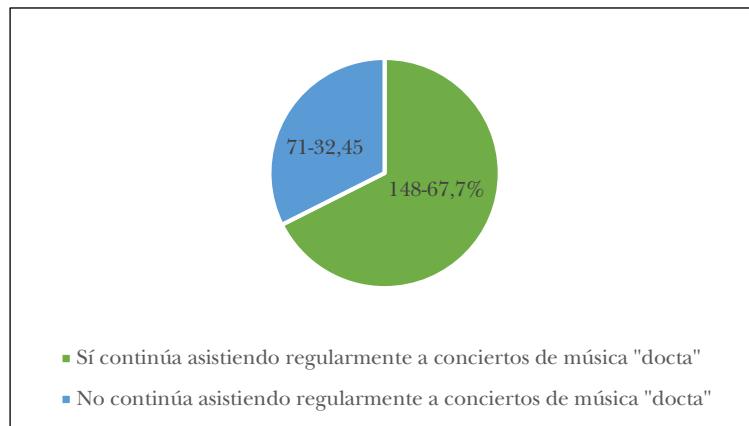


Figura 9: Asistencia a conciertos. Fuente: Elaboración propia a partir de datos del proyecto

Conclusiones

Como hemos visto, las posibilidades de dedicarse a la música de forma profesional pueden ser mayores entre los niños y las niñas que han tenido una práctica musical consistente y sistemática, como puede ser el caso de los exestudiantes de la EEM. En este sentido, el presente estudio ha demostrado que, del total de personas encuestadas, más de un cuarto (29%) de exdiscípulos ha continuado con estudios formales en música tras egresar de esta institución. Esto podría considerarse todo un éxito, tomando en cuenta que para Jorge Peña Hen el objetivo de la EEM no era formar músicos profesionales, sino proveer las herramientas para que el alumnado decidiera según su interés y vocación la carrera que quisiera continuar.

Más destacable todavía es constatar que, entre quienes siguieron carreras musicales, un 78% de personas declaró que se dedica a la música profesionalmente en la actualidad, y que el 100% considera que la formación recibida en la EEM fue "muy" o "medianamente" relevante para el desarrollo de su vocación musical, lo que es altamente significativo considerando que, tal como se ha revisado, la experiencia educacional no necesariamente conlleva el surgimiento de la vocación, ni contribuye necesariamente a la decisión de dedicarse a la música profesionalmente.

Hubo también exestudiantes que, habiendo estudiado una carrera relacionada con la música, optaron, además, por estudiar otra profesión. De ellos, casi la mitad declaró que compatibiliza su ocupación musical con su otra carrera en términos del tiempo que dedican a cada una, mientras que en menor proporción hubo quienes señalaron que la práctica musical profesional tiene prioridad (31%). Solo un 24% declaró que se dedican principalmente a su otra profesión en desmedro de la música. Estos datos se relacionan con la idea de *multiactividad*, discutida anteriormente, verificándose que, en efecto, en el campo de la música existe la *poliactividad* (dedicación a dos oficios u ocupaciones en diferentes disciplinas). Del mismo modo, se refuerzan y verifican los conceptos de "pasión" y "autodeterminación", por el que las personas se mantienen vinculadas a la práctica musical a pesar de las circunstancias.

Entre los exestudiantes que no continuaron con estudios formales en música, se observa que un 60,7% continúa tocando el instrumento que aprendió en la EEM, aunque sea “a veces” o de forma permanente. Este nivel de fidelización de la actividad musical es muy alto, y puede estar influido por el impulso intrínseco que surge del disfrute de la actividad, la percepción de autoeficacia y también, nuevamente, la autodeterminación.

En términos generales, en esta investigación ha quedado de manifiesto que hay una valoración general positiva respecto de este proyecto músico-educativo, debido a que la gran mayoría de exestudiantes recomendaría a otras familias este tipo de enseñanza para sus hijos. Esto constituye un respaldo al programa, una demostración de confianza y una prueba de la excelente recepción de este plan educativo por parte del exalumnado.

Es destacable constatar que en cincuenta y seis años de trayectoria¹⁸, la EEM ha continuado fiel a uno de los principales objetivos de su fundador, el maestro Jorge Peña Hen: el humanista, consistente en proveer una formación integral a los futuros ciudadanos por medio del estudio de la música. Efectivamente, los exalumnos de la EEM destacan la adquisición de numerosos valores que se desprenden de la práctica musical en conjunto, y que pueden mantener a lo largo de su vida, de manera independiente a la decisión de continuar o no una dedicación a la música de forma profesional.

En cuanto al objetivo artístico, se han mantenido las orquestas sinfónicas infantiles y juveniles a lo largo de los años, lo que permite tanto a estudiantes como a sus familias estar expuestos permanentemente a obras musicales de diferentes estilos, aumentando así su capital cultural. Respecto de lo formativo, se mantiene la idea de enseñar música mediante la ejecución, ya sea de forma individual como en conjunto, al mismo tiempo que se imparte el currículum general de educación. En lo recreativo, se ha comprobado que las personas han disfrutado su paso por la EEM y su participación en los conjuntos, lo que se puede deducir tanto de la alta valoración del proyecto en general, como del reconocimiento de los beneficios y habilidades extramusicales adquiridas.

Se constata que el proyecto también ha cumplido con su fin divulgativo, pues, si bien la mayoría de exdiscípulos han optado por dedicarse profesionalmente a carreras diferentes a la música, un alto número declaró que mantiene el vínculo con la disciplina de manera aficionada, asistiendo a conciertos de música “docta” o de la tradición escrita occidental. Este es un dato no menor, porque contribuye a derribar el mito referido a que este tipo de música gusta solamente a cierto tipo de personas. Por el contrario, se demuestra que cuando las personas han estado expuestas a este estímulo, mediante el estudio y la interpretación, surge la afición. En consecuencia, aumenta el capital cultural y con ello, se accede a los beneficios asociados, como los cognitivos, no cognitivos, sociales y económicos. En este sentido, esta encuesta ha dejado de manifiesto que se han formado también “cultores musicales”, es decir, aquellas personas que, aunque se dedican profesionalmente a profesiones y oficios diferentes a la música, continúan practicando el instrumento que aprendieron en la EEM.

A lo largo de los años, la Escuela Experimental de Música “Jorge Peña Hen” ha continuado con su labor democratizadora de la actividad musical, poniéndola al alcance de todas las personas sin importar su origen social, tal como lo soñó en sus inicios el maestro Jorge Peña Hen.

Por lo expuesto, es posible observar que la EEM ha otorgado beneficios reconocibles por sus exestudiantes, quienes en su mayoría han continuado vinculados a la música, ya sea como músicos profesionales en las áreas de interpretación, docencia, creación, gestión e investigación, o como aficionados y auditores. El ciclo formativo virtuoso que el maestro Jorge Peña Hen edificó, pero no alcanzó a ver, se ha completado, retroalimentando al sistema no solamente en la ciudad de La Serena o en la IV Región de Coquimbo, sino que en todo Chile y a lo largo y ancho de todo el mundo.

¹⁸ Considerando hasta 2021, cuando egresó la última generación de exestudiantes que respondieron a la encuesta.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEMÁN, XIOMARA, SUZANNE DURYEA, NANCY G. GUERRA, PATRICK J. MC EWAN, RODRIGO MUÑOZ, MARCO STAMPINI Y ARIEL A. WILLIAMSON
2016 “The Effects of Musical Training on Child Development: A Randomized Trial of El Sistema in Venezuela”, *Prevention Science*, 18, pp. 865-878. <https://doi.org/10.1007/S11121-016-0727-3>.
- APPELGREN, ALVA, WALTER OSIKA, TÓRES THEORELL, GUY MADISON Y EVA BOJNER HORWITZ
2019 “Tuning in on motivation: Differences between non-musicians, amateurs, and professional musicians”, *Psychology of Music*, XLVII/6, pp. 864-873. <https://doi.org/10.1177/0305735619861435>.
- ARIÑO, ANTONIO (COORDINADOR)
2006 *La participación cultural en España*. Madrid: Fundación Autor.
- ARRAÑO, CONSTANZA
2020 “El Plan Experimental de Extensión Docente de Jorge Peña Hen (1964-193): aproximaciones a su diseño, implementación y resultados”, *Resonancias*, XXV/49, 35-60. <https://doi.org/10.7764/res.2021.49.3>
- BAKER, GEOFFREY
2018 “El Sistema, ‘The Venezuelan Musical Miracle’: The Construction of a Global Myth”, *Latin American Music Review*, XXXIX/2 (Fall/Winter), pp.160-193.
- 2022 Replanteando la acción social por la música. La búsqueda de la convivencia y de la ciudadanía en la Red de Escuelas de Música de Medellín. Claudia García (traductora). Cambridge: Open Book Publishers.
- BARRERA, DAGOBERTO y MARÍA ORTIZ
2017 “La Red de Escuelas de Música de Medellín: un espacio para la construcción de la identidad de los adolescentes participantes”, *Revista Virtual Universidad Católica del Norte*, 50, 238-255.
- BISQUERRA, RAFAEL (COORDINADOR)
2019 *Metodología de la investigación educativa*. (6^aed). Madrid: La Muralla.
- BROOK, JULIA y SUE FOSTATY YOUNG
2019 “Exploring Post-Degree Employment of Recent Music Alumni”, *International Journal of Music Education*, XXXVII/1, 142-55. <https://doi.org/10.1177/0255761418821165>.
- CANIHUANTE, GABRIEL
2017 *Jorge Peña Hen*. La Serena: Editorial Universidad de La Serena.
- CASTILLO DIDIER, MIGUEL
2015 *Jorge Peña Hen (1928-1973): músico, maestro y humanista mártir*. Santiago, Chile: LOM.
- CORTÉS, ELIZABETH
1994 “Jorge Peña Hen, vida y obra”. Tesis para optar al Título de Profesor de Estado en Educación Musical. Universidad de La Serena.
- CUENCA AMIGO, MACARENA
2014 “La democratización cultural como antecedente del desarrollo de audiencias culturales”, *Quaderns d'animació i educació social*, 19, pp. 1-16.
- GAYO, MODESTO
2013 “La teoría del Capital Cultural y la participación cultural de los jóvenes: el caso chileno como ejemplo”, *Última década*, XXI/38, pp. 141-171. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22362013000100007>

GÓMEZ-ZAPATA, JONATHAN, LUIS HERRERO-PRIETO y BEATRIZ RODRÍGUEZ-PRADO

- 2021 “Does Music Soothe the Soul? Evaluating the Impact of a Music Education Programme in Medellin, Colombia”, *Journal of Cultural Economics*, XLV/1, pp. 63–104.
<https://doi.org/10.1007/s10824-020-09387-z>.

HALLAM, SUSAN

- 2010 “The power of music: Its impact on the intellectual, social and personal development of children and young people”, *International Journal of Music Education*, 28, pp. 269–289.

HERNÁNDEZ-SAMPIERI, ROBERTO y CHRISTIAN MENDOZA

- 2018 *Metodología de la investigación: las rutas cuantitativas, cualitativas y mixtas*. México: Mc Graw Hill.

JARA, CLAUDIO

- 2011 “Creer para crear. Jorge Peña Hen y la descentralización de la educación musical en Chile”, *Revista de Pensamiento Musical Tresefes*, 3, pp. 1-15.

MACHILLOT, DIDIER

- 2018 “La profesión del músico, entre la precariedad y la redefinición”, *Sociológica*, 33, pp. 257-289.

POLITZER, PATRICIA

- 2020 *Batuta Rebelde: Jorge Peña Hen, una biografía (1928-1973)*. Santiago de Chile: Penguin Random House.

PORTA, AMPARO

- 2014 “La construcción de la identidad en la infancia y su relación con la música. Un acercamiento a través del análisis cualitativo de los media”, *Dedica*, 5, pp. 61-76
<http://hdl.handle.net/10481/46038>.

REGUANT, MERCEDES y FRANCESC MARTÍNEZ-OLMO

- 2014 *Operacionalización de conceptos/variables*. Barcelona: Dipòsit Digital de la UB.

RICKARD, NIKKI SUE, PETER APPELMAN, RICHARD JAMES, FINTAN PATRICK MURPHY, ANNELIESE GILL y CAROLINE JANINE BAMBRICK

- 2013 “Orchestrating life skills: The effect of increased school-based music classes on children’s social competence and self-esteem”, *International Journal of Music Education*, 31, pp. 292-309.

SANTA CRUZ, DOMINGO

- 1950 “Mis recuerdos sobre la Sociedad Bach”, *Revista Musical Chilena*, VI/40, pp. 8-62.

STOVER, JULIANA, FLAVIA PAOLA BRUNO, FABIANA EDITH URIEL y MARÍA MERCEDES FERNÁNDEZ

- 2017 “Teoría de la Autodeterminación: una revisión teórica”, *Perspectivas en Psicología*, XIV/2, 105-115.

THEORELL, TOREL, ANNA-KARIN LENNARTSSON, GUY MADISON, MIRIAM A. MOSING y FREDRIK ULLÉN

- 2015 “Predictors of continued playing or singing: From childhood and adolescence to adult years”, *Acta Paediatrica*, 104, pp. 274–284.

WADDINGTON, JULIE

- 2023 “Self-efficacy”, *ELT Journal*, LXXVII/2, pp. 237-240. <https://doi.org/10.1093/elt/ccac046>

WANG, ZIYUN y KWANYIE WONG

- 2022 “Factors influencing the career intentions of music performance students: An integrated model analysis”, *International Journal of Music Education*, XL/4, pp. 1-17.

ZEPEDA, JUAN

- 2006 *Jorge Peña Hen. Músico y Maestro*. Chile: Imprenta Liceo San Agustín.

Documentación de archivo

ARCHIVO DEL DEPARTAMENTO DE MÚSICA DE LA UNIVERSIDAD DE LA SERENA

“Convenio de Prestación de Servicios de Docencia e Infraestructura a la Escuela Experimental de Música ‘Jorge Peña Hen’ entre la Universidad de La Serena y la Fundación Educacional, Musical, Cultural Universidad de La Serena”, 29 de julio de 2005.

ARCHIVO DE MÚSICA, BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE, FONDO JORGE PEÑA HEN

“Documento Valioso del pensar y el sentir de Jorge Peña Hen. N. C.” [1964].

“Planteamiento relacionado con la nueva orientación del Conservatorio Regional de La Serena” [1969]

“Planteamiento de objetivos del Conservatorio Regional de Música y Evaluación de cinco años de trabajo”, 1970

“I. Propósitos del Plan”, 1971

Carpeta Prensa-Recortes guardados por la Familia Peña Camarda, El Mercurio, Santiago, 1 de junio de 1970.

Anexo**Encuesta aplicada a los y las exalumnas de la EEM “Jorge Peña Hen”****Sección 1****Aspectos generales**

Año de egreso

Edad actual

¿Qué instrumento(s) estudió en la EEM?

Flauta travesa

Oboe

Clarinete

Fagot

Violín

Viola

Violoncello

Contrabajo

Trompeta

Corno Francés

Barítono

Trombón

Tuba

Percusión

Guitarra

Piano

Otro

¿En qué conjuntos participó mientras estudiaba en la EEM?

Orquesta nivel básico

Orquesta nivel intermedio

Orquesta nivel avanzado

Banda nivel básico

Banda nivel intermedio

Banda nivel avanzado

Coro nivel básico

Coro nivel intermedio

Coro nivel avanzado

Otra

Si su respuesta fue “Otra”, especifique

¿Cuántas generaciones de su familia han estudiado en la EEM?

- 1 Generación (solo yo)
- 2 Generaciones
- 3 Generaciones
- 4 Generaciones o más

¿Recomendaría a otras familias que sus hijos/as recibieran formación musical desde la infancia, tal como usted la recibió en la EEM?

¿Qué valores cree usted que desarrolló gracias a la práctica musical que tuvo en su infancia y adolescencia?

- Empatía
- Capacidad de trabajo en equipo
- Respeto
- Tolerancia
- Disciplina
- Organización
- Paciencia
- Otro

Si su respuesta anterior fue "Otro", por favor especifique

¿Continuó estudios formales en música después de egresar de la EEM?

Sección 2

Personas que continuaron con estudios formales en música

¿En qué institución realizó sus estudios formales en música?

País / ciudad

Grado(s) académico(s) obtenido(s)

- Licenciatura
- Magíster
- Doctorado
- Postdoctorado
- Título profesional (si aplica)

¿Actualmente se desempeña profesionalmente en el área de la música?

¿En qué institución trabaja actualmente?

País / ciudad

¿En qué área se desempeña en su empleo actual?

- Gestión
- Investigación
- Docencia
- Interpretación
- Creación
- Otra

Si su respuesta anterior fue "Otra", por favor especifique

¿Qué importancia tuvo su paso por la EEM para la formación de su vocación musical?

- Mucha importancia
- Mediana importancia
- Poca importancia

Además de su formación profesional en música ¿Realizó estudios en otra disciplina?

Sección 3
Personas que han realizado estudios profesionales en otras disciplinas

Área o título profesional en otra disciplina

Grado Académico en otra disciplina

- Licenciatura
- Magíster
- Doctorado
- Postdoctorado

Profesionalmente dedica más horas a:

- El área musical
- Su otra área profesional
- Compatibiliza el área musical con su otra área profesional

Sección 4

Personas que no continuaron estudios formales en música después de egresar de la EEM

¿Ha continuado practicando el instrumento que aprendió a tocar en la EEM?

¿Ha seguido practicando música en conjunto?

¿Asiste a conciertos de música "docta" (corales, instrumentales solistas, de orquesta, de bandas, etc.) regularmente?

Archivo Asuar: Creación de un archivo digital patrimonial de acceso público

Asuar Archive: Creation of a publicly accessible digital heritage archive

por

Francisco Miranda Fuentes
Universidad de Chile, Chile
fmiranda@uchile.cl

Federico Schumacher Ratti
Universidad de Chile, Chile
federico.schumacher@uchile.cl

Javier Jaimovich
Universidad de Chile, Chile
javier.jaimovich@uchile.cl

Este documento presenta el desarrollo de un proyecto de investigación patrimonial en torno a la figura del reconocido compositor e innovador chileno José Vicente Asuar (1933-2017), quien fuera uno de los pioneros de la música electroacústica en Chile. Esta investigación se concentró en la digitalización de cintas magnéticas del compositor en poder de la sucesión familiar, así como en la identificación de sus contenidos y la recopilación de documentos disponibles en la web acerca de Asuar, incluyendo artículos de su autoría, referencias y reseñas en revistas nacionales e internacionales y otros tipos de fuentes documentales. En este texto se describen los procesos técnicos y protocolares que se desarrollaron durante la investigación, ateniéndose a normas archivísticas internacionales, y se discuten aspectos referidos a los criterios de segmentación de los archivos y la utilización de tecnologías disponibles por parte del compositor. Como resultados, se digitalizaron 68 cintas magnéticas, entre estas al menos una obra no está considerada en el catálogo oficial del compositor (Gallegos 2017), y se catalogaron 188 documentos disponibles en internet, los que forman parte de un sitio web de libre acceso, levantado para este archivo. Esto constituye un aporte que permite preservar y difundir el legado musical y documental de José Vicente Asuar, al permitir el acceso a registros patrimoniales que contribuyen al conocimiento de la música electroacústica en Chile y al legado de uno de sus principales exponentes.

Palabras clave: José Vicente Asuar, patrimonio, archivos, digitalización, música electroacústica

This document presents the development of a heritage research project centered on the renowned Chilean composer and innovator José Vicente Asuar (1933-2017), a pioneer of electroacoustic music in Chile. The research focused on the digitization of magnetic tapes belonging to the composer's estate, as well as the identification of their contents and the compilation of available online documents about Asuar. These included articles authored by him, references and reviews in national and international journals, and other documentary sources. This text describes the technical and procedural processes undertaken during the research, adhering to international archival standards, and discusses aspects related to the segmentation criteria of the archives and the technologies employed by the composer. As a result, 68 magnetic tapes were digitized, including at least one work not listed in the composer's official catalog (Gallegos 2017). Additionally, 188

documents available online were cataloged and integrated into a freely accessible website created for this archive. This initiative contributes to the preservation and dissemination of José Vicente Asuar's musical and documentary legacy by facilitating access to heritage records that enhance the understanding of electroacoustic music in Chile and the work of one of its foremost exponents.

Keywords: José Vicente Asuar, heritage, archives, digitization, electroacoustic music

Introducción

El legado musical que dejó José Vicente Asuar (1933-2017) es extremadamente amplio y diverso. Por una parte, este se constituye de equipos tecnológicos orientados a la composición de música electroacústica diseñados y fabricados por él mismo en una época donde el acceso a estas tecnologías era bastante más limitado que hoy. Dentro de este contexto se identifican como pioneros los equipos diseñados y fabricados para la composición de las *Variaciones Espectrales* (1959) y el mítico COMDASUAR (1976), uno de los primeros computadores dedicados específicamente a la composición de música en el mundo. Este legado también se constituye de un corpus musical de 57 obras, tanto electroacústicas como para diversos formatos instrumentales (Gallegos 2017). Sus obras fueron reconocidas con diversas distinciones en concursos internacionales de composición en Francia y Estados Unidos. Fue un destacado promotor del desarrollo de la música electroacústica, instaló laboratorios dedicados a este género musical en Chile, Alemania y Venezuela, y fue además encargado de la creación de la carrera de Tecnología del Sonido (1969) en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad de Chile¹. No debe olvidarse que, además, fue un colaborador asiduo de la *Revista Musical Chilena*, publicando un total de once textos de su autoría, desde "De los microtonos y su aplicación como sistemas temperados" (1957) hasta "Un sistema para hacer música con un microcomputador" (1980).

Es de notar que parte importante del trabajo de José Vicente Asuar se realizó fuera de instituciones académicas formales: ya en 1975 abandonó la entonces Facultad de Artes y Ciencias Musicales y no volvió a asociarse a institución académica alguna hasta su fallecimiento. De esta manera, parte importante de los elementos documentales que Asuar pudo haber conservado de su trabajo han sido preservados principalmente por su familia, en espacios de bodegaje y almacenamiento domésticos, sin las necesarias condiciones de cuidado de temperatura y humedad.

Después del deceso de Asuar, este importante legado patrimonial quedó bajo el resguardo de sus hijos, constituido por un gran acervo de cintas magnéticas en formato $\frac{1}{4}$ de pulgada, documentos escritos e iconográficos, equipos de grabación y reproducción de sonido, así como cuadernos de anotaciones con instrucciones de programación para el COMDASUAR. Estos documentos son testigos de su capacidad, como ingeniero y como compositor, de concatenar música y tecnología, y crear importantes composiciones musicales con herramientas creadas por él mismo (Fumarola 1998; Dal Farra 2006; Cabrera y Burbano 2013; Fuentes y Schumacher 2021). En la investigación que aquí presentamos, los principales objetos de estudio fueron las cintas magnéticas de audio; estas constituyen el eje fundamental de este trabajo de rescate patrimonial, pues dichos soportes de audio son contenedores de sus obras musicales así como secciones parciales de ellas, bancos de sonidos, y obras o fragmentos de obras desconocidas o no encontradas hasta el momento. En consecuencia, este proyecto de investigación patrimonial (Edmonson 2008) ha trabajado con los siguientes objetivos:

- a) Objetivo general: Constituir la primera etapa de un "Archivo Asuar" conformado por diversos recursos documentales relacionados con el compositor e innovador José Vicente Asuar.

¹Carrera que en 2019, bajo el nombre de Ingeniería en Sonido, celebró su quincuagésimo aniversario.

b) Objetivos específicos:

- i. Restaurar, digitalizar, catalogar y difundir el contenido de 69 cintas magnéticas de audio pertenecientes al patrimonio familiar de José Vicente Asuar.
- ii. Contribuir al conocimiento y reconocimiento de uno de los principales compositores chilenos de la segunda mitad del siglo XX.
- iii. Promover y apoyar el desarrollo de proyectos de investigación, creación y difusión en torno al legado de José Vicente Asuar.

Métodos y procesos

Con el fin de lograr los objetivos planteados para este proyecto, se conformó un equipo multidisciplinario de profesionales, académicos y estudiantes vinculados con la Mediateca del Departamento de Sonido de la Universidad de Chile. El equipo se organizó en dos anillos de trabajo. El primero fue formado por un profesional especializado en procesos de restauración, digitalización y catalogación de material audiovisual (Francisco Miranda), un académico especializado en análisis y catalogación de material patrimonial, especialista en la figura de José Vicente Asuar (Federico Schumacher), y un académico encargado de la gestión y administración del proyecto, especializado además en arte sonoro (Javier Jaimovich). El segundo anillo estuvo formado por un programador de contenido digital para la plataforma web, estudiantes que asistieron en labores de catalogación, segmentación, procesamiento de archivos y difusión del proyecto, una asesora jurídica, y miembros de la sucesión de José Vicente Asuar, cuya colaboración fue fundamental durante todo el desarrollo del proyecto.

Debido a las distintas aristas y complejidades inherentes al trabajo en un archivo patrimonial, se propuso un método de trabajo iterativo, con reuniones periódicas de avances del primer anillo del equipo y esporádicas con personas del segundo anillo, de manera de integrar y complementar las competencias y conocimientos de las distintas áreas de especialización del proyecto. Este trabajo se articuló a partir de tres ejes que fueron avanzando en paralelo de manera interrelacionada; estos serán descritos en las siguientes secciones.

Aspectos legales y elaboración de protocolos

La redacción de autorizaciones y elaboración de protocolos tuvo la finalidad de definir las responsabilidades legales que tienen los dueños de la colección José Vicente Asuar y la Universidad de Chile respecto de las distintas etapas de manipulación a las que fue sometida la colección, en el entendido que en su totalidad está conformada de elementos frágiles y en deterioro, debido a la cantidad de años en las que esta colección se encontró almacenada en condiciones no controladas de humedad y temperatura. Estos documentos fueron revisados por la unidad jurídica de la Facultad de Artes y firmados ante notario por el decano de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, así como por los representantes de la familia Asuar. Esta acción además permitió, desde el punto de vista archivístico, disponer de información respecto de los derechos de autor de la colección, para incluirla en los metadatos del futuro Archivo Asuar.

La primera evaluación de la situación legal de los derechos de propiedad intelectual de las obras registradas en las cintas magnéticas entregó como resultado que las obras no se encontraban registradas en la oficina de derechos de autor, por tanto, su situación legal en materia de derechos de autor no quedó definida en la redacción de las autorizaciones firmadas entre la sucesión de José Vicente Asuar y la Universidad de Chile. Por ello, la documentación de autorización se centró en las acciones de retiro y desplazamiento de las unidades documentales desde ubicación original de los materiales, en la comuna de Calera de Tango, a la Mediateca del Departamento de Sonido, ubicada en la comuna de Santiago, lugar de procesamiento técnico y almacenamiento de las unidades documentales. Además, la autorización describió los protocolos que permitieron la manipulación de todos los materiales magnéticos, gráficos, fotográficos y

documentales en procesos de desinfección, acomodación, catalogación, digitalización y conservación de los contenidos de audio según las recomendaciones de IASA² (Bradley 2011). Se autorizó también a la Universidad de Chile a realizar actividades de difusión a la comunidad de los contenidos digitalizados por medio de actividades de puesta en valor de la colección y de su acceso a través de plataformas en línea diseñadas para este objetivo, respetando la normativa vigente en materia de derechos de propiedad intelectual (Ley 17.736), y ley de propiedad industrial (Ley 19.039).

Etapa inventarial

La información preliminar disponible desde el punto de vista técnico y de preservación indicaba que el corpus de las grabaciones del compositor fue realizado en cintas *reel* de $\frac{1}{4}$ de pulgada, formato muy utilizado en aplicaciones profesionales y semi profesionales entre las décadas de 1960 y 1980. Sin embargo, no existía un inventario sistemáticamente construido, puesto que el compositor no realizó un inventario de sus cintas ni tampoco utilizó fichas descriptivas de sus contenidos. Para remediar esta falta de información, se planificó e implementó una etapa inventarial con el objetivo de poder describir la colección según la norma internacional general de descripción archivística ISAD G (Consejo Internacional de Archivos 2000; IASA Comité Técnico 2015) previo al desplazamiento de todo el material al laboratorio de procesamiento. Se incluyó en este inventario las rotulaciones en las cajas y *reels*, así como de documentos anexos al interior de algunas de las cajas. Para esta etapa las tareas críticas consistieron en la creación de ficha única de registro, definición de criterios de descripción de cintas magnéticas, documentación fotográfica, identificación de máquinas reproductoras, identificación de soportes de audio, identificación de procedencia de las cintas, y rotulación con indicadores únicos según el molde ASU_UCH_xxx(z) para los ítems. En la descripción de los fragmentos de audio se aplicó ASU_UCH_xxx(z)yy.Mp3 y ASU_UCH_xxx(z)_yy.wav según fuera comprimido o no el formato. En imágenes se utilizó ASU_UCH_xxx(z)_yy_tiff. (ver Figura 1). La tarea de inventario determinó las condiciones iniciales del estado de las cintas, las que fueron clasificadas en algunos casos como cinta con hongos, cuando visiblemente presentaban indicios de ello. Los soportes magnéticos contaminados se aislaron de las restantes en contenedores separados, para evitar contaminación cruzada y posibles reacciones autocatalíticas generadas en cintas sanas en contacto cercano con cintas en estados degradados no evidentes. Para el transporte de las cintas fueron utilizadas seis cajas isotérmicas idénticas de una capacidad de 39 litros y dimensiones de 45,6 x 39 x 39 cm, destinadas usualmente para el transporte de medicamentos.

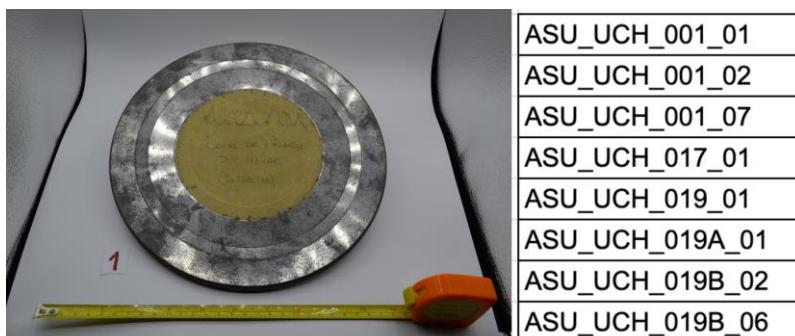


Figura 1. Ejemplo de un objeto documental inventariado y sus respectivos indicadores únicos.
Fotografía propia.

² International Association of Sound and Audiovisual Archives

Conservación, restauración y digitalización de cintas

Inicialmente todos los procesos de digitalización y restauración fueron planificados para ser llevados a cabo en la Mediateca del Departamento de Sonido de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, sin embargo, debido a la pandemia por COVID-19, y con la autorización de las partes, se montó un laboratorio transitorio en la residencia del especialista en restauración, donde se realizaron todas las operaciones de acopio de material, almacenamiento, limpieza y desinfección en zonas con acceso a fuentes de agua fría y caliente, electricidad y zonas de secado debidamente implementadas. Estas operaciones fueron ejecutadas secuencialmente, resguardando los acuerdos de responsabilidad en la manipulación de todo el material a procesar.

Los pasos fueron los siguientes: transporte de las cintas magnéticas y cajas contenedoras; confección y levantamiento de información en fichas inventariables de los ítems detallando estado de conservación y existencia de contaminación micótica y suciedad, constancia de la existencia de documentos anexos al interior de las cajas y registro fotográfico de ellas. La estación de trabajo para la digitalización fue configurada con un computador iMac 14.4 dotado de un procesador Intel Core i5 con una velocidad de proceso de 1.4 Ghz, se utilizó Audacity³, software de edición gratuito y una interfaz de audio Babyface Pro USB 2.0 profesional de 24 canales⁴, con dos entradas análogas que permitieron una frecuencia máxima de muestreo de 192kHz para la conversión análogo digital. El magnetófono principal utilizado para la reproducción de cintas durante la digitalización fue el Otari MX-50 II N, implementado con una ecualización interna según las curvas NAB⁵. Para asegurar su correcto funcionamiento, se ajustaron los cabezales y preamplificadores del equipo utilizando la cinta de calibración MLR 21T204 NAB 250nWb/m⁶. Como reproductor secundario se utilizó una máquina Otari MX 5050 calibrada de la misma manera, con este se verificó el estado de cintas y contenidos.

Las cintas magnéticas, contenedoras de la obra del compositor, son objetos de producción seriada e industrial. Durante su documentación se verificó que la totalidad de cintas utilizadas por José Vicente Asuar corresponden a la tecnología de fabricación denominada Tecnología de Partículas. Estos soportes, en evidente estado de degradación, debieron ser manipulados e intervenidos para su posterior digitalización en cuatro etapas básicas de manejo: limpieza y desinfección, audición crítica, documentación, restauración física y digitalización. La evaluación inicial de las cintas evidenció que la mayoría de ellas se encontraban sucias, con problemas de inestabilidad fisicoquímica y un grupo importante de ellas con diversos grados de contaminación biótica. Una inspección más detallada demostró que muchas cintas presentaban deformaciones, delaminación y desprendimiento de material magnético (ver Figura 2); algunas presentaban el fenómeno descrito como *Blocking/Pinning* o espiras pegadas con pérdida de material magnético, otras presentaron *Sticky Shed Syndrome*, o síndrome de pegajosidad, que es una condición creada por el deterioro de los aglutinantes de una cinta magnética, cintas que debieron ser estabilizadas con calor (Hess 2008). Otras presentaron complicadas uniones defectuosas que debieron ser reparadas laboriosamente. En todos los casos las cintas y *reels* fueron limpiadas y desinfectadas con mezclas de Alcohol Isopropílico, Metanol e Hipoclorito de Sodio en variadas proporciones y concentraciones dependiendo del grado de contaminación presentado, tal como lo sugieren estándares internacionales para el uso de desinfectantes (APIC 1994).

³<https://www.audacityteam.org/> [acceso: 8 de abril de 2025].

⁴<http://babyface.rme-audio.de/> [acceso: 8 de abril de 2025].

⁵<https://www.iasa-web.org/tc04-es/536-ecualizaci%C3%B3n-de-reproducci%C3%B3n> [acceso: 8 de abril de 2025].

⁶<http://www.mrltapes.com/pub673.pdf> [acceso: 8 de abril de 2025].



Figura 2. Proceso de desinfección y reparación de cintas contaminadas con colonias de hongos.
Fotografía propia.

Audición crítica

Concluida la etapa de limpieza y desinfección de cintas y *reels*, como se muestra en la figura 2, se abordaron los contenidos de los registros utilizando lo que hemos denominado Audición Crítica. Este es un proceso circular e iterativo que corresponde al momento en que se evalúa auditivamente el contenido original del audio antes y después de realizar cualquier tipo de intervención en la materialidad de la cinta magnética. Este método permitió correlacionar criterios y conocimientos empíricos relacionados con el impacto que tuvo la desestabilización fisicoquímica en el estado de conservación del grupo de cintas de la colección Asuar. Su aplicación permitió evaluar la relación entre estabilidad y percepción estética de la información sonora recuperada desde la totalidad de las cintas después de aplicados cada uno de los procesos de intervención.

Para este caso se determinaron al menos tres momentos de audición crítica claramente diferenciados. El primero, vinculado con la audición y verificación de los procesos electroacústicos necesarios para la correcta extracción de la información sonora contenida en las cintas magnéticas; el segundo, referido a la documentación de contenidos sonoros; y finalmente el tercero, dedicado a la limpieza, desinfección y manipulación de las cintas, que permitió determinar el impacto –percibido auditivamente– ante cambios o alteraciones presentadas en la calibración de los equipos analógicos utilizados en la reproducción y digitalización.

Aunque los tres momentos se entrelazaron y en muchos casos fueron operados simultáneamente, se trató de acciones independientes. La audición crítica también tuvo la finalidad de tomar acciones correctivas en el procesamiento de señal. Esta acción permitió identificar y corregir errores de equalización en máquinas utilizadas en el registro original, problemas de fase en la reproducción, errores en velocidades reproducción o en la identificación de defectos en la reproducción provocados por el proceso de limpieza física de cintas, entre otros factores. Un caso crítico que ilustra lo anterior corresponde a la cinta 24⁷. Este ítem presentó una inestabilidad en su materialidad, especialmente en la adherencia en las uniones obligando a realizar múltiples ciclos de limpieza y revisión de su calidad de audio resultante (ver Figura 3). Finalmente, para evitar producir daños mayores en la cinta magnética y luego de tres pruebas fallidas, se pudo digitalizar exitosamente a la mitad de su velocidad de arrastre, es decir a 3 ¾ IPS. Luego, se operó sobre el archivo digital de modo de que la velocidad de reproducción fuera la adecuada en relación con la cinta original.

⁷<https://archivoasuar.uchile.cl/archive/reel/95/> [acceso: 8 de abril de 2025].

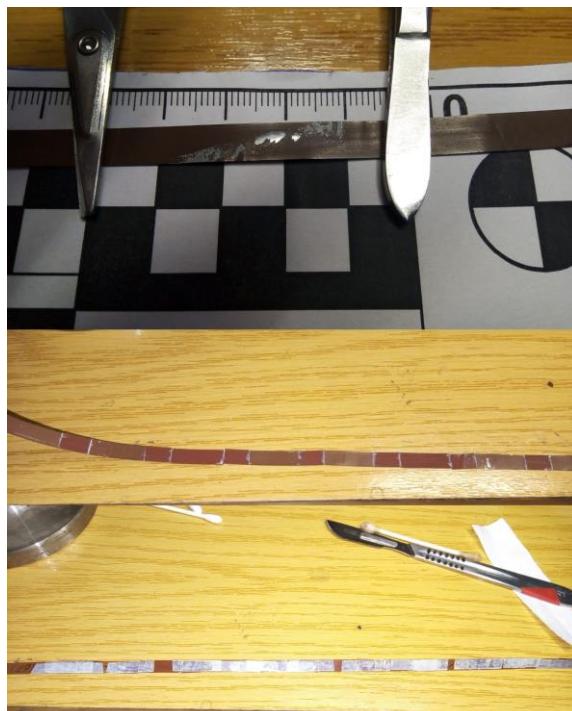


Figura 3. Cinta ASU_UCH_024 con problemas críticos de inestabilidad en su materialidad manifestada en pérdida de material magnético y en la pérdida de adherencia de cintas utilizadas en las ediciones. Fotografía propia.

Todo el proceso de digitalización se realizó de acuerdo con las recomendaciones establecidas en el documento *Directrices para la Producción y preservación de Objetos digitales de audio IASA-TC04* (Bradley 2011), lo que permitió cumplir con las recomendaciones mínimas de IASA en materia de preservación de audio. El proceso de digitalización generó tres grupos de objetos digitales, estos son: archivos de preservación de alta calidad generados a 96 kHz 24 bits, archivos de acceso generados a 44.1 kHz 16 bits y finalmente el grupo de archivos Mp3 de acceso en web, generados a 44.1 kHz 320 kbps.

Identificación de contenidos y segmentación

Durante el levantamiento de inventario se observó que los contenidos de la mayoría de las cintas fueron rotulados por el autor en dos principales categorías: *Matriz*, para el caso de obras completas, finalizadas en diversas versiones y *Material de Trabajo*, donde su contenido consistía en sonidos aislados destinados a ser utilizados en algunas de las obras del autor. Por lo general, en la mayoría de las cajas de las cintas se incluye alguna descripción del contenido, como el título de las obras en el caso de aquellas identificadas como *Matriz*, o breves descripciones de características sonoras de cada pista de audio, para el caso de aquellas rotuladas como *Material de Trabajo*.

La identificación de contenidos, entonces, consistió en verificar que los títulos consignados efectivamente correspondieran a la obra señalada. Para ello se compararon auditivamente las grabaciones con las versiones del mismo título publicadas en el disco *Obra Electroacústica* del sello Pueblo Nuevo (Asuar 2011), proceso en el que participó activamente José Vicente Asuar, tanto en la selección del material como en la masterización del disco. Las cintas rotuladas como Material de Trabajo por lo general estaban, como hemos dicho, acompañadas de descripciones más o menos precisas de características sonoras de cada *track*⁸. En estos casos, la identificación de contenidos consistió en comparar estas descripciones con el contenido sonoro y evaluar si era posible, mediante audición crítica, considerar como título aislado al *track* en escucha. Para ello se segmentó cada *track* bajo diversos criterios. El primero de ellos tiene que ver con el silencio: un silencio con muy bajo nivel de ruido puede indicar una intención de separar una información de otra, o bien una edición de la cinta. Otro criterio es la vecindad morfológica, cosa que ocurre cuando se escuchan diferentes versiones de un mismo material sonoro, aunque puedan estar separados por silencios. Un tercer criterio es comparar la duración aproximada del *track*, que puede inferirse del contador numérico indicado en algunos documentos (contador frecuente en la mayoría de los aparatos de grabación análogos), con la duración del *track* en formato minutos/segundos. En caso de que, a base de los criterios descritos, parecieran coincidir con la información documental, se adopta el título de la pista. En caso de subsistir dudas, se prefirió etiquetar el segmento como No Identificado.

Todo el proceso de segmentación se realizó mediante el *software* Audacity dadas sus funcionalidades para exportar los segmentos identificados tanto en diversos formatos de audio, wav y Mp3, como de texto. Esta información se incorporó a la carpeta de cada cinta, de manera de conservar la información de segmentación para futuros análisis. A la vez, en cada segmento se incluyeron metadatos que identifican su proveniencia. El archivo original en 96 Khz se mantuvo intacto en toda su extensión, previendo que a partir de este pudieran realizarse segmentaciones distintas.

Levantamiento de documentos anexos

La imposibilidad de acceder a los objetos documentales principales, las cintas, durante la primera etapa de la pandemia, permitió reformular y expandir los objetivos del proyecto y dedicar parte de la investigación a levantar documentos disponibles en Internet que tuvieran referencia o vínculo a José Vicente Asuar. Para ello se convocó a un estudiante de Ingeniería en Sonido para realizar una exploración de la documentación disponible y, a partir de esa información, generar una base de datos normalizada que sirviera como insumo tanto para futuras investigaciones como para su acceso por medio del sitio web a desarrollar. Para la construcción de esta base de datos de documentos anexos se establecieron, en primer lugar, dos criterios principales de inclusión. El primero fue que los recursos pudieran presentarse en diversos formatos: escritos, de audio, audiovisuales, páginas web o menciones en otros archivos o bases de datos. El segundo criterio consistió en evaluar la relevancia y pertinencia de cada entrada, seleccionando aquellas consideradas adecuadas para ser publicadas en el sitio web, mientras que otras quedaron incorporadas únicamente en la base interna del archivo. Una vez definidos y aplicados estos criterios, se procedió a estandarizar todas las referencias según las normas APA. Luego, se asignaron etiquetas o *tags* a cada entrada, en función de la recurrencia temática, con el objetivo de facilitar búsquedas y navegaciones que permitan vincular documentos dispersos mediante elementos comunes y de interés.

⁸ En este texto designaremos por *track* a una porción temporal de la cinta analizada que contiene información unitaria distinta a los segmentos temporales anteriores o posteriores, y por *pista* al uso –o no– de múltiples trazas horizontales grabadas en la cinta que podrían ser reproducidas sincrónicamente.

Diseño Archivo Asuar y sitio Web

Para el proceso de diseño y construcción del sitio web que aloja el Archivo Asuar, se consideraron criterios generales y específicos, de manera de satisfacer tanto las necesidades actuales del material patrimonial y documental, como las posibles necesidades futuras de siguientes iteraciones o ampliaciones del archivo. Por un lado, se estableció como criterio orientador del sitio web que fuera situado, entregando información biográfica e histórica de José Vicente Asuar. Por otro lado, se estableció un criterio de relacionar de manera interna la data del sitio web. La estructura del catálogo sonoro en el sitio web se planteó con la misma estructura del archivo, de manera que existiera una relación directa entre la forma de explorar los archivos de audio de cada cinta y el material original, y se pudieran realizar audiciones del material en calidad Mp3 directamente en el sitio web, por cada cinta. Además, se decidió adjuntar una fotografía de la cinta, o su contenedor, para vincular el objeto material con el archivo digital.

Para evitar descargas del material sonoro del sitio web, se utilizó un reproductor de audio embebido en el sitio, que además permite la visualización de la forma de onda del archivo seleccionado. Esto último, bajo el criterio de otorgar la máxima accesibilidad posible a los contenidos del archivo. Asimismo, se elaboró un sistema de etiquetado del material de cada segmento de audio, de manera de poder realizar búsquedas por etiquetas que vincularan características de contenidos encontrados en dos o más cintas, por ejemplo, una misma obra en distintas versiones, o fragmentos sonoros denominados material de trabajo por Asuar. El criterio relacional se aplicó también a la vinculación del sitio con otros sitios y documentos disponibles en internet, incluyendo los documentos anexos y sus vínculos para poder acceder a las fuentes respectivas. Esta sección del sitio también incluyó la opción de ordenar y buscar por etiquetas.

Por último, se estableció como criterio de programación para el sitio web que su base de datos permitiera ser fácilmente actualizable y escalable. Esto se realizó utilizando Django⁹ y PostgreSQL¹⁰ como tecnologías de *backend*. El desarrollo fue hecho de tal forma que permitiera agregar contenido de manera dinámica, para así incorporar nuevo material patrimonial o actualizar las publicaciones y documentos anexos acerca de la figura de José Vicente Asuar sin necesidad de modificar su estructura interna. El diseño gráfico del sitio se inspiró en carátulas y partituras del compositor (ver Figura 4).



Figura 4. Sitio web Archivo Asuar y sus secciones. Fotografía propia

⁹<https://www.djangoproject.com/> [acceso: 8 de Abril de 2025].

¹⁰<https://www.postgresql.org/> [acceso: 8 de Abril de 2025].

Resultados

Del total de 69 cintas inicialmente seleccionadas para su digitalización, en un solo caso no fue posible realizar el proceso, debido a que no fue posible disponer de un magnetófono que pudiera reproducir el formato de cintas de una pulgada. Del total de cintas, treinta y siete son Matrices o versiones de obras completas. En algunos casos se trata de versiones con una duración diferente de la obra publicada, como es el caso de *Elegía* (1982) que en ASU_UCH_003 tiene una duración de 14:34 minutos, en ASU_UCH_021_01, una duración de 24:34 minutos y en ASU_UCH_042_01 una duración de 20:25 minutos. Dentro de esta categoría de Matrices, se encontraron grabaciones desconocidas de la producción del compositor, como es el caso de la grabación de la parte electrónica de *Heterofonías I* (1965), obra para orquesta sinfónica y electrónica compuesta durante la estadía de Asuar en Venezuela. También se encontró la grabación de la parte sonora de *Imagen de Caracas* (1966-1968), obra multimedia comisionada por el Consejo Municipal de la ciudad de Caracas, en conmemoración de los cuatrocientos años de la fundación de la ciudad.

Tal vez el hallazgo musical más relevante de esta investigación fue el descubrimiento de la obra *Sol y Luna* (ASU_UCH_068, s/f), la que no está consignada en el catálogo de las obras de Asuar (Gallegos 2017) elaborado en conjunto con el compositor y publicado en la *Revista Musical Chilena* poco después de su fallecimiento. Curiosamente, en este catálogo se consigna la obra *Dúo Concreto* (1957), la cual fue descartada por el compositor, no conforme con los resultados finales de este trabajo; sin embargo, no se hace mención a *Sol y Luna*, pieza compuesta al parecer hacia los últimos años de su carrera.

Otro resultado relevante, desde el punto de vista metodológico, fue la documentación de todo el proceso de limpieza, restauración y digitalización de las cintas mediante fotografías y videos, así como utilización racionalizada de cajas contenedoras que aseguraron una manipulación segura desde cintas y *reels* contaminadas con hongos. Esta información permitió realizar un seguimiento de cada uno de los soportes magnéticos, desde su estado de conservación original hasta la obtención del resultado esperado tanto en estabilidad físico-química como en reproducibilidad. Esta documentación es conservada en Mediateca, e investigadores e interesados pueden acceder a ella bajo las mismas condiciones que los documentos sonoros ahí depositados.

Respecto del levantamiento de documentos disponibles en la web hasta 2021 acerca de José Vicente Asuar, se seleccionaron 188 documentos relevantes que forman parte de la sección publicaciones en el sitio web. Estos consisten en 20 artículos escritos por el compositor, publicados principalmente en la *Revista Musical Chilena*, 39 artículos que hacen alguna referencia o tratan acerca de Asuar, publicados en diversas revistas internacionales, así como 8 presentaciones en conferencias internacionales sobre el compositor. Por otra parte, se consignan 15 publicaciones fonográficas individuales o colectivas donde José Vicente Asuar participó; también se encontraron 8 reseñas sobre estas publicaciones. Adicionalmente se referenciaron 31 documentos web que consisten en entrevistas al compositor o artículos de opinión relacionados con él. También se consignan 13 documentos audiovisuales, entre ellos el documental *Variaciones Espectrales* (2013) de Carlos Lérторa, los que son de libre acceso en la web. Se consignan, además, 27 noticias relacionadas con Asuar tanto en medios escritos como digitales. Todas las entradas mencionadas, así como otras menos relevantes, están referenciadas en formato APA y en la mayoría de los casos cuentan con el hipervínculo que permite revisar la fuente original. Ya que muchas veces las páginas web pueden ser volátiles y desaparecer, se tomó el resguardo de hacer capturas de pantalla de cada sitio, las que están almacenadas en la Mediateca.

Adicionalmente, se definieron protocolos para acceder al conjunto de los documentos, estableciendo dos tipos de acceso. El primero, para público en general, se encuentra en el sitio web Archivo Asuar, donde pueden consultarse en streaming de alta calidad las obras y pistas digitalizadas y los documentos relevantes a los que se alude en el párrafo anterior. Además

contiene una biografía del compositor, un formulario de contacto e información complementaria sobre el proyecto, y una descripción del archivo bajo la norma internacional de descripción archivística ISAD-G (Consejo Internacional de Archivos 2000; IASA Comité Técnico 2015).

El segundo protocolo está destinado a académicos e investigadores que soliciten acceso a estos documentos con fines académicos, de investigación o de creación. Para ello se diseñó un documento que identifica al solicitante y los fines para los que sería utilizado el material. Esta solicitud, según los términos de la autorización de la sucesión para el trabajo y difusión de las cintas, debe además ser aprobada por la familia. Obtenido esto último, se puede acceder en Mediateca a los materiales en alta calidad, 44,1/16 bits o 96 KHz/24 bits para el caso de las cintas y alta definición para el caso de los documentos visuales.

Discusión y conclusiones

En relación con el primero de los objetivos específicos de este proyecto –restaurar, digitalizar, catalogar y difundir el contenido de aproximadamente sesenta cintas de audio pertenecientes al patrimonio familiar de José Vicente Asuar–, luego de revisar el estado físico de soportes magnéticos y contenedores, apreciamos que Asuar utilizó cintas de diferentes marcas y calidades y que se encontraban en diferentes estados iniciales de conservación. En ellas registró sonidos que resultaron ser fuente de ideas para algunas de sus composiciones, y que por medio de procesos de montaje y edición dieron como resultado maquetas, trabajos preliminares y finales, partes de obras o solo grabaciones denominadas material de trabajo. Estas cintas han sobrevivido casi sesenta años, transformándose en objetos de gran valor documental que deben ser conservados para su transmisión a futuras generaciones de investigadores. Todos estos registros fijados en soportes magnéticos, sus máquinas y toda la documentación anexa constituyen una herencia cultural del compositor y deben ser considerados como parte de nuestro patrimonio cultural, tal como lo plantean diversos autores respecto de este tópico (Edmonson 2008; Conway 2010; Evans y Hauttekeete 2011; Routhier 2014). En resumen, estos registros son la evidencia del trabajo pionero del compositor, y se transforman en documentos probatorios de su actividad, permitiendo reconstruir a lo menos en la teoría, el método utilizado en sus composiciones.

Un caso particular del uso que Asuar hacía de las tecnologías con que contaba, se refiere al uso de los dos canales o pistas que poseían los magnetófonos de la época. Estos equipos podían grabar y reproducir sonidos donde la señal está entrelazada, es decir, la energía sonora está distribuida en los canales izquierdo y derecho, lo que conocemos como estereofonía; pero también podía grabar y reproducir señales de audio sin que los canales fueran dependientes entre sí. Ya a partir de la fase de audición crítica como la de identificación de contenidos, se detectaron diferencias entre las cintas en cuanto al tratamiento de la información sonora en cada canal de audio, lo que llevó a clasificar los segmentos de las cintas de cuatro modos diferentes. Cuando ambos canales contenían la misma información, estos segmentos o cintas fueron rotuladas como monofónicas (por ejemplo <https://archivoasuar.uchile.cl/archive/reel/75/>). Cuando segmentos o cintas contenían información sonora entrelazada entre ambos canales, fueron considerados como estéreo (<https://archivoasuar.uchile.cl/archive/reel/88/>). Cuando ambas pistas contenían información equivalente, sincronizada y musicalmente relacionada pero no entrelazada, fueron calificadas como dos pistas (ver <https://archivoasuar.uchile.cl/archive/reel/72>). Finalmente, para el caso donde se consideró que la información de cada pista no estaba musicalmente relacionada, se las catalogó como monofónicas independientes entre sí (<https://archivoasuar.uchile.cl/archive/reel/88/>).

Suponemos que estas diferencias de uso del soporte se relacionan con dos aspectos. El primero ya esbozado, tiene que ver con características técnicas propias de los magnetófonos de cinta que posibilitan el uso independiente o dependiente de ambos canales. El segundo

probablemente tenga relación con la utilización eficiente de los recursos disponibles. El uso de las pistas monofónicas independientes ocurre principalmente en las cintas calificadas como material de trabajo, es decir materiales sonoros que serían utilizados posteriormente en una compaginación, como llama Asuar a la etapa de mezcla, la que incorporaba los distintos materiales sonoros generados previamente.

Respecto de los siguientes objetivos, contribuir al conocimiento y reconocimiento de uno de los principales compositores chilenos de la segunda mitad del siglo XX y promover y apoyar el desarrollo de proyectos de investigación, creación y difusión en torno al legado de José Vicente Asuar, se han materializado desde el proyecto diversas actividades de difusión, valorización e investigación. Entre ellas, se menciona la participación en el IV Encuentro Iberoamericano de Archivos Musicales y Sonoros 2020, con la ponencia “Reflexiones en torno a la construcción de un archivo digital”, la organización del conversatorio “Desafíos de una mediateca universitaria para el siglo XXI”, en el contexto del día del Patrimonio Cultural 2021 y la presentación del proyecto “Archivo Asuar” en la sala Isidora Zegers en octubre de 2022, la que a la vez se transformó en el primer homenaje que el Departamento de Sonido de la Facultad de Artes realizó a José Vicente Asuar¹¹. Este evento fue particularmente exitoso y emotivo, pues además de la familia del compositor, asistieron varios de sus antiguos estudiantes durante la década de 1970.

Otro evento importante fue la presentación de la ponencia “Dilema en el acceso de información digital: Propiedad intelectual contra un modelo democrático colaborativo” en el foro *Políticas Públicas y Marco Legal para la Preservación Digital Sonora y Audiovisual en Iberoamérica*, diciembre de 2022, organizado por la Facultad de Información y Comunicación de la Universidad de la República de Uruguay¹² y la Red Iberoamericana de Preservación Digital de Archivos Sonoros y Audiovisuales (RIPDASA), en el que se destacó el proyecto Archivo Asuar como una experiencia colaborativa exitosa en la revalorización, preservación digital, acceso y respeto de la legislación de propiedad intelectual y derechos de autor actualmente vigentes en el territorio chileno.

A la vez, como consecuencia directa de este trabajo, la Universidad de Chile ha relevado desde su nivel central la importancia del compositor. Esto se refleja en el podcast “José Vicente Asuar, el legado del padre de la música electroacústica en Chile”, levantado a la red en marzo de 2023¹³. Recientemente la prensa nacional destacó este trabajo patrimonial mediante una nota en el diario *El Mercurio* firmada por el periodista Íñigo Díaz¹⁴. Todo esto como resultado del segundo de los objetivos del proyecto.

Entre las perspectivas futuras de este trabajo, y asociadas al tercero de los objetivos, está la posibilidad de que investigadores puedan acceder de forma directa a los documentos disponibles en Mediateca mediante la página <https://archivoasuar.uchile.cl/> en su sección de contacto. Así mismo está en proceso de formación un equipo interdisciplinario de trabajo que estudiará la arquitectura electrónica del COMDASUAR y evaluará la posibilidad de ponerlo en funcionamiento.

Un resultado adicional no previsto entre los objetivos fue el desarrollo de un documento general de autorización de uso de soportes magnéticos que resguarda los derechos de la sucesión familiar, los derechos de autor y propiedad intelectual, así como los intereses de la Universidad en tanto custodio de los documentos que pasaron a ser parte de su patrimonio. Este documento puede servir de referencia para futuros acuerdos en proyectos similares. En síntesis, las

¹¹<https://artes.uchile.cl/noticias/191211/departamento-de-sonido-rindio-homenaje-a-jose-vicente-asuar> [acceso: 8 de abril de 2025].

¹²<https://historiadelosmedios.fic.edu.uy/foro-politicas-publicas-y-marco-legal-para-la-preservacion-digital-sonora-y-audiovisual-en-iberoamerica/> [acceso: 8 de abril de 2025].

¹³<https://uchile.cl/noticias/203484/jose-vicente-asuar-el-padre-de-la-musica-electroacustica-en-chile> [acceso: 8 de abril de 2025].

¹⁴<https://gda.com/detalle-de-la-noticia/?article=5126722> [acceso: 17 de agosto de 2023].

autorizaciones constan de un documento general de autorización, otorgando los permisos de la sucesión de José Vicente Asuar a la Universidad de Chile para trasladar, manipular, restaurar y digitalizar el contenido del corpus de cintas seleccionadas. Además, otorga autorización para conservar y archivar en formato digital los documentos sonoros e iconográficos contenidos en las unidades documentales, como también la autorización de difundir y poner en valor los contenidos mediante sitios web con fines de investigación y docentes sin fines de lucro.

Agradecimientos finales

Los autores quisieran expresar su agradecimiento a las siguientes personas, sin quienes no hubiese sido posible desarrollar y lograr los objetivos de este proyecto: A Malise y Claudio Asuar, hijos de José Vicente Asuar. Esteban Gómez, programador del sitio web, Esteban Espinoza, estudiante en práctica y a los estudiantes de la carrera de Ingeniería en Sonido que asistieron en labores de difusión del proyecto, a la Dirección de Creación Artística de la Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo de la Universidad de Chile, al Programa de Acompañamiento y Acceso Efectivo a la Educación Superior (PACE) de la Universidad de Chile, al Departamento de Sonido y a la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Este proyecto fue financiado por el Fondo de la Música, Línea de Investigación y Registro de la Música Nacional, folio 536060, año 2020.

BIBLIOGRAFÍA

- APIC (ASSOCIATION FOR PROFESSIONALS IN INFECTION CONTROL AND EPIDEMIOLOGY)
1994 "APIC Guidelines for Infection Control and Disease", *AJIC*, XXIV/4, pp. 313-342.
- ASUAR, JOSÉ VICENTE
1957 "De los microtonos y su aplicación como sistemas temperados", *Revista Musical Chilena*, XI/55, pp. 59-73.
- 1981 "Haciendo música con un computador", *Revista Musical Chilena*, XXVII/123-124, pp. 81-82.
- 2011 *Obra Electroacústica* [CD]. Santiago de Chile: Pueblo Nuevo. PN.CD.008
- BRADLEY, KEVIN
2011 *Directrices para la producción y preservación de objetos digitales de audio: IASA-TC04*, Barcelona: AEDOM.
- CABRERA, ANDRÉS Y ANDRÉS BURBANO
2013 COMDASUAR Mk II. GitHub. Disponible en <https://github.com/mantaraya36/asuar> [acceso: 3 de agosto de 2023]
- CONSEJO INTERNACIONAL DE ARCHIVOS
2000 "ISAD(G). Norma Internacional General de Descripción Archivística". Madrid. Disponible en <https://www.ica.org/sites/default/files/isad%20g%20SP.pdf> [acceso: 3 de agosto de 2023]
- CONWAY, PAUL
2010 "Preservation in the Age of Google: Digitization, Digital Preservation, and Dilemmas", *The Library Quarterly*, LXXX/1, pp. 61-79. <https://doi.org/10.1086/648463>
- DAL FARRA, RICARDO
2006. "Something Lost, Something Hidden, Something Found: electroacoustic music by Latin American composers", *Organised Sound*, XI/2, pp. 131-142. <https://doi.org/10.1017/S1355771806001397>.
- DÍAZ, ÍÑIGO
2023 "Los 90 años de José Vicente Asuar y su nuevo archivo", *El Mercurio* (16 de agosto), p. 6.

EDMONSON, RAY

- 2008 "Archivos Audiovisuales: Filosofía y principios". Unesco. Disponible en http://www.mowcapunesco.org/_wp-content/uploads/Philos-3-Spanish-2018.pdf [acceso: 3 de agosto de 2023].

EVENS, TOM Y LAURENT HAUETTEKEETE

- 2011 "Challenges of digital preservation for cultural heritage institutions", *Journal of Librarianship and Information Science*, XLIII/3, pp. 157-165. <https://doi.org/10.1177/0961000611410585>

FUENTES, CLAUDIO Y FEDERICO SCHUMACHER

- 2021 "José Vicente Asuar y el COMDASUAR. Un caso de composición cognitivamente extendida", *Epistemus*, IX/2, pp. 42-68. <https://doi.org/10.24215/18530494e033>

FUMAROLA, MARTÍN

- 1998 "Report of the COMDASUAR: A Significant and Unknown Chilean Contribution in the History of Computer Music", *Proceedings of the International Computer Music Conference*, Ann Arbor, Michigan, EE. UU. Disponible en <http://hdl.handle.net/2027/spo.bbp2372.1998.485>. [Acceso: 3 de agosto de 2023]

GALLEGOS, ÁLVARO

- 2017 "Catálogo de las obras musicales de José Vicente Asuar Puiggrós", *Revista Musical Chilena*, LXXI/227, pp. 143-148.

HESS, RICHARD

- 2008 "Tape degradation factors and challenges in predicting tape life", *ARSC (Association for Recorded Sound Collections) Journal*, XXXIX/2, pp. 240-274.

IASA COMITÉ TÉCNICO

- 2015 *Manejo y almacenamiento de soportes de audio y de video*. Dietrich Schüller y Albrecht Häfner (editores). Traducción al castellano. Disponible en <https://www.iasa-web.org/tc05-es/manejo-almacenamiento-soportes-audio-video> [acceso: 28 de mayo de 2024]

LÉRTORA, CARLOS

- 2013 *Variaciones Espectrales* [Documental]. Santiago: De Reojo Comunicaciones. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=sJ9EZWBZee8>.

ROUTHIER PERRY, STEPHANIE

- 2014 "Digitization and Digital Preservation: A Review of the Literature", *School of Information Student Research Journal*, IV/1, pp.1-12. <https://doi.org/10.31979/2575-2499.040104>

The Sounds of Silence

Algunas reflexiones acerca de silencios posibles

The Sounds of Silence.

Some reflections on possible silences

por

José Miguel Candela

Universidad de Chile, Chile

candelajm@u.uchile.cl

Si bien el uso del silencio resulta de importancia a la hora de definir las propiedades gramaticales del discurso musical, un estudio más minucioso resulta de la observación del silencio más allá de este contexto, es decir, del silencio en tanto límite. El presente documento busca realizar una reflexión en torno a las ideas de silencio como utopía, y de umbral auditivo como generador de un tipo percepción de características microscópicas. Para ello, revisaremos un conjunto de conceptos que nos permitirán realizar una visión sintética del potencial existente en estas ideas. En concreto, nos referiremos a los planteamientos de Jankélévitch (2003 [1961]) acerca de las “propiedades diferenciales” de un silencio entendido como atenuación, y de silencio absoluto como un “límite inconcebible”; de Cage (2002 [1961]; Pritchett 1996) respecto del silencio como posibilitador de una escucha emergente del sonido ambiente, de características discretas; de Toop (2016 [2010]), en particular cuando se refiere al problema de la representación del silencio a través de una mediación aguda; y de LaBelle (2012 [2008]), respecto a la inevitabilidad de una ecología relacional de la audición; estos, entre otros planteamientos. El documento, si bien no es conclusivo, finaliza proponiendo que el campo que propicia la música electroacústica puede abrir grandes posibilidades para la realización de una audición de características discretas (apenas audibles), permitiendo así, por medio del uso del altoparlante en tanto prótesis tecnológica, lo que bien podríamos denominar como un tipo de “audición en el umbral de la audición”, o más precisamente, de una “audición microscópica”.

Palabras clave: Silencio, audición microscópica, umbral auditivo, tecnología de la audición silenciosa

Although the use of silence is of importance when defining the grammatical properties of musical discourse, a more accurate study results from the observation of silence beyond this context, that is, of silence as a limit. This paper seeks to reflect on the ideas of silence as a utopia and auditory threshold as a generator of a type of perception of microscopic characteristics. To deepen this direction, we will review a set of concepts that will allow us to make a synthetic vision of the potential existing in the ideas outlined above. Specifically, we will refer to the statements of Jankélévitch (2003 [1961]) about the “differential properties” of a silence understood as attenuation, and of absolute silence as an “inconceivable limit”; to Cage (2002 [1961]; Pritchett 1996) regarding silence as the enabler of an emergent listening of ambient sound, of discrete characteristics; to Toop (2016 [2010]), in particular when it refers to the problem of mediation/acute perception that silent media make possible; and to LaBelle (2012 [2008]), regarding the inevitability of a relational ecology of hearing; these, among other approaches. The document, although not conclusive, proposes that the field that encourages electroacoustic music can open up vast possibilities for the

performance of an audition of discrete (barely audible) characteristics. Thus allowing, through the use of the loudspeaker as a technological prosthesis, what we well might call a type of "hearing at the threshold of hearing," or more precisely, a "microscopic hearing."

Keywords: Silence, microscopic hearing, hearing threshold, silent hearing technology.

Cuando no hay nada que escuchar, todo comienza a sonar. El silencio no es la ausencia de sonido sino el comienzo de la escucha¹. (Voegelin 2010: 83)

Los seres humanos en un estado contemplativo pueden escuchar en silencio, tal como los animales con visión nocturna pueden ver en la oscuridad². (Jankélévitch 2003 [1961]: 150)

El silencio contiene todo dentro de sí mismo. No está esperando nada; siempre está totalmente presente en sí mismo y llena completamente el espacio en el que aparece³. (Picard 1952: 1)

...porque en aquel sitio el mismo silencio guardaba silencio a sí mismo... (Cervantes 2012 [1615]: 508)

Introducción⁴

La palabra “silencio” tiene muchas implicaciones, que se nos presentan tan sutiles y diversas como la audición que este pareciera solicitarnos. Por ejemplo, el historiador irlandés Colum Kenny define doce “tipos de silencio”, cada uno relacionado con su ejercicio en la vida cotidiana: el silencio sabio, el silencio modesto, el silencio astuto, el silencio elocuente, el silencio mudo, el silencio atónito o estupefacto, el silencio culpable, el silencio fuerte, el silencio débil, el silencio ceremonial, el silencio satisfecho, el silencio inactivo, y el silencio de la muerte (Kenny 2018 [2011]: 6-47). De manera similar, el filósofo español Carlos Thiebaut plantea que existirían silencios positivos (por ejemplo, el del intelectual en su ejercicio reflexivo) y negativos (por ejemplo, el del silencio del aislamiento como castigo), y que esta polaridad expresaría que “una misma realidad, la de la ausencia de palabras, tiene significados diferentes según sean sus contextos y su carácter performativo” (Thiebaut 2017: 219-20).

¹ “When there is nothing to hear, so much starts to sound. Silence is not the absence of sound but the beginning of listening” (traducción de mi autoría).

² “Human beings in a contemplative state can hear in silence, just as animals with night vision can see in the dark” (traducción de mi autoría).

³ “Silence contains everything within itself. It is not waiting for anything; it is always wholly present in itself and it completely fills out the space in which it appears” (traducción de mi autoría).

⁴ Una versión preliminar de este escrito fue realizada en el marco de la investigación doctoral “TACITO - Una investigación práctica sobre las redes coreomusicales en los umbrales de silencio e inmovilidad”, del Doctorado en Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile. El autor agradece a CONICYT PFCHA/DOCTORADO BECAS CHILE/2017-21170068 por el financiamiento que hizo posible la investigación doctoral y al Departamento de Danza de la Universidad de Chile. Por último, muy especialmente, a Daniel Party Tolchinsky, tutor de la investigación doctoral de la que se desprende este artículo, que habría sido imposible sin sus significativos y constantes aportes, tanto en la revisión como en la estructuración de la investigación y de sus resultados.

Sin embargo, tipologías como estas (el mismo Kenny describe algunas taxonomías anteriores a la suya, de características similares), se enfocan en aspectos conductuales relacionados con el silencio, y con énfasis en los usos del silencio verbal. En general no contemplan aspectos que tengan que ver con una ontología del silencio, como tampoco con las características que surgen desde el intento de su percepción. El presente texto busca profundizar en estas dimensiones.

En primera instancia, el término silencio puede ser entendido como la “circunstancia de no haber ningún sonido en un sitio o en un momento” (Moliner 1981, en Serra 1999: 64). Desde esta perspectiva, estaríamos en presencia de una condición silenciosa categórica y definitiva. A esta perspectiva de silencio me enfocaré en la primera parte de este escrito, levantando una discusión respecto de lo que podríamos denominar como “silencio absoluto”, o en palabras del filósofo suizo Max Picard, acerca del silencio como “fenómeno autónomo” (Picard 1952: ix).

Ahora bien, articulado con lo anterior, e igualmente en la primera parte del texto, me referiré también a otra dimensión que esta discusión devela, una muy cercana a este “silencio absoluto”, tanto así, que también podría ser comprendida como “silencio”. Pues si bien el reflexionar acerca de esta condición silenciosa puede llevarnos a entender mejor su esencia, a su vez esta idea de silencio choca abruptamente con su fenomenología. Muy en específico, con las capacidades perceptuales (encarnadas y enactivas) del ser humano. Dicho de otro modo, el silencio absoluto al que apunta Moliner escapa a nuestras posibilidades auditivas, no podemos acceder a ese silencio sino por medio de su abstracción. Podemos pensar en la existencia de un silencio absoluto, pero nunca escucharlo en su completitud. Pero sí podemos acercarnos lo que más permitan nuestros sentidos a este silencio utópico, y atender a lo que surge de este intencionar perceptual.

Este último problema es reconocido de manera específica por el compositor estadounidense John Cage: “No existe el silencio como tal. Vayan a una cámara sorda y escuchen allí su sistema nervioso en funcionamiento y su sangre circulando” (Cage 2002 [1961]: 51). Esta inexistencia del silencio así entendida implica una presencia sonora inherente a nuestra existencia, una concomitancia eterna e ineludible. Bajo esta perspectiva, nuestra percepción auditiva nunca será absolutamente silenciosa. Y, por lo tanto, el intento por escuchar ese silencio absoluto, por acercarnos lo más posible a él, por auscultarlo (Szendy 2015), devela una dimensión intensificada de la percepción, de características muy sutiles y profundas. En ese intento, propongo el concepto de “audición silenciosa”, es decir, una escucha de esos sonidos que se sitúan en el terreno límite entre lo audible y lo inaudible. Sonidos discretos, microscópicos, silenciosos. Con el ánimo de profundizar en esta dirección, propongo en la primera parte de este escrito un diálogo con ideas del filósofo francés Vladimir Jankélévitch, y por supuesto, de John Cage, para luego derivar hacia una reflexión acerca de la diversidad perceptual que esta audición silenciosa permite.

Lo anterior también deja de manifiesto la importancia de la situación contextual (fisiológica, ecológica, cultural) en la percepción de los “sonidos silenciosos” que surgen producto del ejercicio de una audición silenciosa. En efecto, el contexto auditivo es determinante sobre aquellos sonidos que somos (o no) capaces de percibir. Esto debido a que, o la correspondencia con el entorno sonoro lo permite (o no, por medio de procesos de enmascaramiento), o nuestro sistema psicoauditivo es (o no) capaz de percibirlos. La audición silenciosa estaría delimitada entonces por dos contextos: uno perceptual, y otro que considere aspectos ecológicos y culturales relacionados con esta percepción. En este sentido, surge como indispensable el estudio y activación de una tecnología de la audición silenciosa, aspecto que desarrollo en la tercera parte de este escrito.

Considerando todo lo anterior, propongo interrogar a la idea de silencio desde las perspectivas ontológicas, fenomenológicas, y tecnológicas arriba planteadas. ¿Qué es el silencio? ¿dónde se encuentran sus umbrales perceptivos? ¿qué determina estos umbrales? En lo que sigue, profundizaré en la búsqueda de respuestas a estas preguntas.

Ontología del silencio y fenomenología de la audición silenciosa

Me permito iniciar esta sección con la siguiente reflexión: No somos capaces de acceder perceptualmente a un silencio absoluto como tal, pero sí podemos aceptar la existencia de la ausencia total de sonido, e incluso vincularla a situaciones particulares (el silencio que existe en el vacío, por ejemplo). Esto último pues, aunque el silencio absoluto –es decir, ese vacío total de sonidos, esa nada absoluta sonora– no es accesible por medio de la experiencia perceptual o corporal –es decir, como su búsqueda es imposible, utópica–, aún así podemos profundizar en ese silencio absoluto y utópico como condición. Y en esta profundización, también reflexionar acerca de aquella dimensión sutil que rodea a este silencio absoluto, y que podríamos también considerar como silencio.

Para indagar en esta instancia, me parece necesario citar inicialmente a Jankélévitch. Según él, existiría una diferencia entre el silencio y “la nada” [*nothingness*], una distinción que evidenciaría un “límite inconcebible”:

[E]l silencio no es, después de todo, la nada [*nothingness*]. El silencio absoluto, como el espacio puro o el tiempo desnudo, es un límite inconcebible. [...] La nada [*nothingness*], se podría decir, no tiene propiedades. [...] Dos nadas [*noughts*] son una única y misma nada [*nothing*], un solo, mismo cero. Pero el silencio tiene propiedades diferenciales: y como resultado, esta nada [*nothingness*] en particular no es *nada en absoluto* [*nothing at all*] [...], no es [...] la negación de todo ser⁵. (Jankélévitch 2003 [1961]: 136-7)

De la cita de Jankélévitch se pueden desprender dos comentarios. El primero se relaciona con una diferencia que él hace entre “silencio” y “silencio absoluto”. Este último representaría el lugar último donde todo sonido finaliza. Un lugar liminar, que además sería incomprensible, es decir, un lugar que no sería accesible al conocimiento o a la experiencia, un lugar “sin propiedades”, “la negación de todo ser”: la nada. Sin embargo, el “silencio”, a diferencia del “silencio absoluto”, se diferenciaría de esta nada. Es decir, el “silencio” sí tendría ciertas propiedades, y estas propiedades lo diferenciarían de la nada. Y, precisamente, un segundo comentario guarda relación con el surgimiento de la pregunta sobre cuáles serían esas propiedades que diferenciarían al silencio de la nada. Una respuesta posible es que el silencio, así concebido, no sería vacío ni cese, sino atenuación. Pues una “atenuación de la intensidad, está en el umbral de lo inaudible, un juego que juega con casi nada”⁶ (Jankélévitch 2003 [1961]: 142)⁷. Lo paradójico de esto último es que, si este silencio es atenuación, entonces es también ineludiblemente parte de lo sonoro⁸.

Esto último hace pensar que existiría un conjunto de tres elementos indisociables e interdependientes: sonido, silencio, y “silencio absoluto”. Y esta triple tensión entre estos elementos se vería intermediada, según nos explica la etnomusicóloga colombiana Ana María Ochoa Gautier, por “los tipos de presencia y afecto invocados por el término [silencio]” (Ochoa

⁵ “silence is, after all, not nothingness. Absolute silence, like pure space or bare time, is an inconceivable limit. [...] Nothingness, one might say, has no properties. [...] Two noughts are only a single, same nothing, a single, same zero. But silence has differential properties: and as a result, this particular nothingness is not nothing at all in other words, it is not [...] the negation of all being” (traducción de mi autoría).

⁶ “an attenuation of intensity, it is at the threshold of the inaudible, a game played with almost-nothing” (traducción de mi autoría)

⁷ “[una] particular nada no es una *nada absoluta*” (“[a] particular nothingness is not nothing at all”, traducción de mi autoría) (Jankélévitch 2003 [1961]: 137).

⁸ Esto impulsa a Jankélévitch a explorar las propiedades diferenciales del silencio en música. Por ejemplo, en su frase “desde el silencio hacia el silencio, a través del silencio” (“from silence to silence, across silence”, traducción de mi autoría) (2003 [1961]: 133), expone tres tipos de silencio distintos: el que precede a la música, el que sucede a esta, y el que interrumpe su continuidad, o más precisamente, la suspende.

Gautier 2015: 184). El silencio tendría entonces un alto poder connotativo –de presencia, de afectos–, poder que no podría desplegarse si no existiese esta tensión, es decir, si no tuviéramos por un lado ese “límite inconcebible” del “silencio absoluto” como referente inalcanzable, y el mundo de los sonidos –tanto los atenuados como los explícitamente audibles– por el otro. Y sería a través de este poder connotativo que las propiedades diferenciales del silencio se multiplicarían. Como corolario, surge también otro límite, uno que sí es asequible: la idea de “umbral”. En la medida en que el silencio es establecido por la ausencia de un sonido determinado (por ejemplo, en el silencio musical), el umbral será más claro y acotado. Y en la medida en que la búsqueda de silencio se extrema (por ejemplo, en la búsqueda cercana a ese silencio absoluto), el umbral con el sonido se volvería más borroso. En su mayor extremo, estaríamos en presencia de ese “límite inconcebible” al que se refiere Jankélévitch.

Ahora bien, una exploración extrema del umbral de silencio permitiría experimentar con un “sonido infinitesimal” (Jankélévitch 2003 [1961]: 143), es decir, un sonido infinitamente pequeño, o más precisamente, un sonido tan atenuado que tiende a la nada, que limita con la nada, y que en ese limitar se vuelve infinito. Un sonido así ofrecería un territorio prolífico para la creación de una “micro-música” (Jankélévitch 2003 [1961]: 143). Esta última sería abundante en sus características internas, potenciando y expandiendo la triple tensión arriba descrita. Pues, tal como plantea el filósofo francés Jean-Luc Nancy, la resonancia a la que dispondría una búsqueda del silencio como la aquí señalada, convocaría a un tránsito, una evocación, que iría desde el sujeto fenomenológico hacia un otro resonante, es decir, “hacia el espaciamiento intensivo de un rebote que no se acaba en ningún retorno en sí sin enseguida lanzar una llamada en eco a este mismo sí-mismo” (Nancy 2006 [2002]: 20). Esta resonancia así concebida no solo tendría, por lo tanto, características reflexivas, sino además productivas y multiplicativas. Se trataría del sonido infinitesimal en toda su microscópica infinitud, al que se accedería desde su propia fenomenología. Es decir, desde una disposición a su resonancia, producida gracias al ejercicio de una audición silenciosa.

Un ejemplo de la experiencia de una micro-música como la arriba descrita, lo representa la obra *4'33"* de John Cage, estrenada en 1952 en la localidad de Woodstock en Estados Unidos⁹. Esta obra obtiene su nombre de su extensión temporal, producto de la suma de silencios que en su conjunto duran esa cantidad de tiempo. Sus partes, de acuerdo con la *First Tacet Edition* (1960), se indican como “Tacet I” (33''), “Tacet II” (2'40'') y “Tacet III” (1'20''). La palabra *tacet*, como bien es sabido, indica no hacer sonar el instrumento musical por un tiempo prolongado. En el caso de *4'33"*, este tiempo prolongado corresponde a la duración total de la obra. Pero no podemos dejar de comentar que la palabra “tácito” implica algo que no se percibe evidentemente, sino que se infiere. Así, con todos estos elementos, Cage coloca en el escenario la dimensión utópica del silencio. Una dimensión tácita, pues este silencio se induce pero nunca llega: su búsqueda es constantemente interrumpida por los sonidos ambiente de la sala o de fuera de esta. Estos sonidos permiten el surgimiento de la triple tensión sonido-silencio-silencio absoluto a la que me he referido, y con ella, la emergencia de la dimensión sonora infinitesimal. El mismo Cage hablaba de cómo “el silencio abre las puertas de la música a los sonidos del

⁹ La obra ha sido desde entonces ampliamente interpretada por numerosos músicos de diversos ámbitos. Por ejemplo, existen versiones de los músicos estadounidenses Frank Zappa (1993) y James Tenney (2002). En 2019 el sello Mute Records editó un compilado de versiones de *4'33"* realizada por cincuenta artistas distintos, entre ellos, grupos de rock y pop como Depeche Mode, New Order, Erasure, Wire, A Certain Ratio, The Afghan Whigs, y Cabaret Voltaire, y músicos como Yann Tiersen, Mick Harvey, Lee Ranaldo, e Irmin Schmidt. Por último, es importante señalar que Larson Associates, consultoría que ofrece soluciones tecnológicas a diversas organizaciones artísticas, desarrolló en 2014 la aplicación *4'33"* para iPhone. Esta aplicación permite a los usuarios, tal como se indica en https://john Cage.org/4_33.html, “capturar una ‘interpretación’ de tres movimientos de los sonidos ambientales en su entorno, y luego cargar y compartir [geolocalizadamente] esa interpretación con el mundo” [acceso: 17 de abril de 2025].

ambiente”, concluyendo que “[e]l espacio y el tiempo vacíos no existen” pues “[s]iempre hay algo que ver, algo que oír” (Cage 2002 [1961]: 8).

Según James Pritchett, escritor estadounidense especialista en la música de Cage, los fundamentos de esta reflexión que propone 4'33" respecto del silencio “no se encuentran en las obras de Cage de los años cincuenta y sesenta, sino en un entorno estético”¹⁰ (Pritchett 1996: 59). En concreto, sus orígenes provendrían de dos impulsos creativos. Uno, su “Conferencia sobre nada” [*Lecture of Nothing*], realizada en el Club de los Artistas en Nueva York en 1950, dos años antes del estreno de 4'33" en Woodstock. A continuación, una cita de esta conferencia:

Estoy aquí ,	y no hay nada que decir	...	(...)
y lo estoy diciendo		No tengo nada que decir	
poesía		y eso es	
Este espacio de tiempo	como la que necesito		
	No hay que temer a estos	está organizado	
		silencios	

(Cage 2002 [1961]: 109).

La declaración poética de Cage es bastante elocuente, tanto por sus silencios (representados en los espacios sin nada escrito, espacios tácitos) como por sus palabras: su enfoque en el silencio (“no hay que temer a estos silencios”), y la importancia de su temporalidad (“este espacio de tiempo está organizado”). Y de esto último desprende la necesidad de su *performance*, de su concreción en una matriz temporal. Así, esta poesía de Cage representaría no solo una profunda reflexión sobre el valor del silencio, sino que además, desde el punto de vista perceptual, nos invita a través de sus silencios a la experiencia de una audición silenciosa.

El segundo impulso que antecede a 4'33" sería la idea (nunca realizada) de la obra “Rezo silencioso” [*Silent Prayer*], que apunta Cage en 1948, cuatro años antes del estreno de 4'33":

[C]omponer una pieza de silencio ininterrumpido y venderla a Muzak Co. Tendrá una duración de 3 o 4 minutos y medio (esas son las longitudes estándar de la música “enlatada”) y su título será *Silent Prayer*. Funcionará con una sola idea que intentaré hacer tan seductora como el color, la forma y la fragancia de una flor. El final se acercará a la imperceptibilidad¹¹. (Cage, 1948, citado en Kahn, 1999: 178)

En este impulso hay tres aristas que llaman la atención. Primero, la idea de venderla a Muzak Co., empresa estadounidense dedicada a suministrar música de fondo o “música de ascensor” a tiendas y otros establecimientos, pone de manifiesto la voluntad de Cage respecto de la interacción que la obra tendría con su entorno sonoro: *Silent Prayer*, al poder suceder en centros comerciales y otros establecimientos públicos, tendría que aceptar inevitablemente como parte de su experiencia auditiva los sonidos azarosos que estos lugares públicos (normalmente ruidosos) emiten. En este sentido, la tensión entre la audición de *Silent Prayer* y este ambiente ruidoso e impredecible permitiría una importante multiplicación de posibilidades de una audición silenciosa, más allá de la sala de conciertos.

Segundo, su final imperceptible, localizaría la necesidad de silencio de Cage en la vida misma, confundiendo así, en un solo acto, *performance* artística y cotidiana. De este modo, el espectador o auditor legitimaría o no el discurso estético en lo cotidiano (por ejemplo, en un

¹⁰ “[T]he silent piece's origins lie not in Cage's works of the 1950's and 60s, but rather in the aesthetic milieu...” (traducción de mi autoría)

¹¹ “[T]o compose a piece of uninterrupted silence and sell it to Muzak Co. It will be 3 or 4-1/2 minutes long - those being the standard lengths of 'canned' music - and its title will be *Silent Prayer*. It will open with a single idea which I will attempt to make as seductive as the color and shape and fragrance of a flower. The ending will approach imperceptibility” (traducción de mi autoría).

ascensor musicalizado por Muzak Co.), mediante un proceso metonímico de lo micro-sonoro, que se deslizaría entre la indiferencia y la conmoción admirativa. La invitación (tácita) de Cage entonces, sería a escuchar los sonidos silenciosos en cualquier lugar y en cualquier momento, a realizar la *performance* de su percepción a voluntad.

Y aquí se encuentra una tercera arista: visto de este modo, *4'33"*, más que una representación, se trataría de un llamado, una alerta de Cage para que encontremos nuestros propios silencios. En este sentido, Pritchett se refiere a esta obra como un “homenaje a la experiencia del silencio” (Pritchett 2009: 177), pues mediante su *performance* nos invita a un tipo de audición silenciosa inspiradora en la búsqueda de silencio; nos convoca a recordar que depende solo de nosotros el intencionar su percepción y reconocimiento. El escritor y teórico del sonido estadounidense Brandon LaBelle expone esto último aduciendo que el gesto musical de Cage se entendería “no sólo como una forma de producción cultural, sino como una plataforma para la reflexión crítica [...] [y por lo tanto como] una reinención de la práctica musical”¹² (LaBelle 2015: 3). Así, *4'33"* sería tanto “un silencio, como una investigación de sus efectos, dirigiéndose explícitamente a la audiencia musical en el acto mismo de escuchar”¹³ (LaBelle 2015: 16). Y en este sentido, sería la intencionalidad en la audición, la “escucha como *acto*”¹⁴ (LaBelle 2015: 16), la que permitiría el acceso a esos sonidos discretos o silenciosos.

Ahora bien ¿Qué ocurre con esa audición específica? ¿cuáles son sus características? Al respecto, el músico y escritor inglés David Toop nos dice que cuando “el silencio u otras modalidades del fenómeno de la escucha son representados por medios ‘silenciosos’, esa mediación se vuelve más aguda” (Toop 2016 [2010]: 12). Es decir, podríamos concluir que la experiencia de una micro-música posibilitaría una expansión de la percepción durante su recepción, lo que a su vez nos permitiría atender a varios detalles microscópicos, imposibles de acceder en la mediación con otros sonidos menos discretos. En síntesis, cuando buscamos escuchar el silencio, estaríamos en realidad propendiendo hacia una audición silenciosa expandida, es decir, hacia una microscopía de la audición silenciosa.

Para cerrar, un último comentario respecto de *4'33"*: Según el compositor y académico estadounidense Kyle Gann, la dualidad sonido-silencio en Cage se disolvería en esta obra, transformándose en meros aspectos del mismo continuo (Gann 2010: 163)¹⁵. De esta manera, podríamos entender esta obra como un intervalo, una brecha que surge en esta dualidad en disolución, una apertura por donde podemos acceder a la percepción de un continuo silencioso, superando así la dualidad sonido-silencio para dejar paso a la triple tensión sonido-silencio-silencio absoluto. Una fisura que permitiría escuchar nuestra propia escucha. Dicho de otro modo, sería esta brecha la que permitiría la percepción de esta tensión continua, interna, propia, y por lo tanto, la emergencia de un sonido infinitesimal, de una micro-música, y de una microscopía de la audición silenciosa.

La diversidad de la percepción en la audición silenciosa

Como he intentado exponer hasta ahora, al buscar ese “límite inconcebible” del silencio absoluto, ocurre lo que sugiere la académica inglesa Salomé Voegelin en el epígrafe de este texto: “todo comienza a sonar”. Voegelin entiende el silencio como un acto interactivo particular entre el medio y nuestro sistema auditivo, una escucha intersubjetiva que posibilita la percepción

¹² “...not only functions as a form of cultural output, but a platform for critical reflection . Cage's beginning is thus a reinvention of musical practice” (traducción de mi autoría).

¹³ “*4'33"* is both a silence and an investigation of its effects, explicitly addressing the musical audience in the very act of listening” (traducción de mi autoría).

¹⁴ “...listening itself as an act...” (traducción de mi autoría).

¹⁵ “Cage had been used to thinking of sound and silence as opposites; he now understood them as merely aspects of the same continuum, in keeping with the Zen tendency to dissolve dualities” (traducción de mi autoría).

(“la más lúcida”) de los sonidos pequeños, diminutos, silenciosos, y nos invita a explorarlos como condición sónica (Voegelin 2010: 82-83). Están ahí los sonidos pequeños del cuerpo a la vez que los del entorno silencioso, mezclándose y produciendo así una “fugaz simultaneidad de la escucha”¹⁶ (Voegelin 2010: 84).

Estos micro-sonidos producen, en palabras de la propia Voegelin, una estética de lo silencioso, o más específicamente, “hacen sonar la autonomía del momento estético”¹⁷ (Voegelin 2010: 84). Así, en ese aquí y ahora de la audición silenciosa, lo causal se desvanece, los sonidos discretos se desvinculan de su fuente, y lo auditivo se vuelve compacto e infinito. Según Voegelin, estaríamos en presencia de una hiperrealidad, es decir, una realidad en sí misma, no representacional, y poderosamente subjetiva, localizada en ese momento de simultaneidad entre escuchar y hacer micro-sonidos. Y, como indica el epígrafe de Picard, esta hiperrealidad estaría siempre presente, llenando completamente el espacio en el que existe.

Ahora bien, respecto de la influencia de la conciencia corporal en esta hiperrealidad, en particular, de la audición silenciosa, hay que considerar la relación articulada y mutuamente dependiente entre los procesos exteroceptivos (percepción de lo que ocurre fuera de nuestro cuerpo) y propioceptivos (percepción de lo que ocurre dentro de nuestro cuerpo). Esta articulación tiene evidentes características enactivas (Varela, Thompson y Rosch 1997 [1991]: 203-4), por lo que bien podemos concluir que se va definiendo dinámicamente, durante cada segundo de nuestra relación con el mundo. Según la bailarina, coreógrafa y teórica de la danza mexicana Hilda Islas, “la manera en que es vivida la percepción del propio cuerpo tiene mucho que ver con la amplitud o estrechez del código técnico corporal y social que conforma al cuerpo” (Islas 1995: 196), amplitud que se va adquiriendo en las relaciones dinámicas con el mundo, pues “toda técnica del cuerpo constituye un hábito por aprender” (Islas 1995: 229). Resulta entonces muy evidente concluir que resultará determinante la amplitud o estrechez de este código técnico. Lo anterior implica además que este tipo de experiencias (y por extensión, toda experiencia) serán tan diversas como personales, y serán determinadas por las técnicas corporales (es decir, por la tecnología corporal) que se tengan adquiridas al momento de esta.

Por último, es importante señalar también una dimensión sociopolítica que contextualiza lo hasta acá detallado, pues la adquisición de esta tecnología dependerá de las experiencias vividas, y por lo tanto, “de los usos corporales y del espacio-tiempo que [...] permiten la tecnificación social del movimiento” (Islas 1995: 228) y del sonido. Una sociedad como la moderna, que apuesta políticamente por el desarrollo del movimiento y del sonido en tanto fenómenos productivos, inevitablemente eclipsará la adquisición de una tecnología corporal que permita una propiocepción aguda de los umbrales perceptivos. Dicho de otro modo, es debido a una tecnología particular del poder (tecnología del movimiento y sonido productivos) que se constituye una anatomía política del cuerpo (Foucault 2002 [1975]: 126) coherente con esta tecnología. Una anatomía que insensibiliza, estabiliza y docilita el cuerpo, de manera de enfocarlo en los procesos productivos. Es la acción de una mecánica del poder (Foucault 2002 [1975]: 126) destinada a dominar a los cuerpos para que “operen como se quiere, con las técnicas, según la rapidez y la eficacia que se determina” (Foucault 2002 [1975]: 126). Esta verdadera tecnología de la sumisión la vemos reflejada, por ejemplo, en el *horror vacui* sistémico, que evita eficientemente que emerja una estética (políticamente liberadora) de lo silencioso. Sería entonces una característica de la anatomía política del cuerpo contemporáneo, la de la encarnación de una tecnología política del cuerpo que impide sensibilizarlo a los sonidos silenciosos.

Para cerrar este punto, expondré a continuación un ejemplo que creo resulta clarificador respecto de la instalación de una tecnología política del cuerpo a través de los medios de comunicación, que refleja un aspecto formador de la anatomía política del cuerpo contemporáneo. El ejemplo se sitúa contextualmente en las campañas para la elección de

¹⁶ “Silence emphasizes this fleeting simultaneity of listening” (traducción de mi autoría).

¹⁷ “they sound the autonomy of the aesthetic moment” (traducción de mi autoría).

presidencia de la república de Chile en 2021. Durante el segundo Debate Presidencial ANATEL¹⁸ (realizado el lunes 11 de octubre de 2021) el candidato presidencial Eduardo Artés intentó guardar un minuto de silencio en homenaje a Denisse Cortés, activista que había muerto ese mismo día en extrañas circunstancias, cuando participaba de una manifestación por la reivindicación de los pueblos originarios en la ciudad de Santiago de Chile. Artés extendía además el homenaje a todas las víctimas de la represión del gobierno de Sebastián Piñera. Este sensible gesto finalmente duraría solo diez segundos, pues sería interrumpido por el periodista Matías del Río, con la excusa de que el minuto era para hablar, y que el mensaje ya estaba entregado. En otras palabras, el minuto ofrecido a Artés (y al resto de los candidatos), según del Río, era para operar “según la rapidez y la eficacia que se determina” (Foucault 2002 [1975]: 126), y no para reflexionar en silencio, en este caso, por quienes habían muerto producto del ejercicio de su legítimo derecho a la protesta.

Tecnología de la audición silenciosa

Derivado de lo hasta acá planteado, es el hecho de que una tecnología política del cuerpo contiene necesariamente una tecnología política de la audición. Una tecnología conformada por los hábitos de escucha que, parafraseando a Islas, son permitidos gracias a una tecnificación social de la escucha. Y aquí también nos encontramos con el problema de que una sociedad como la nuestra, enfocada en los fenómenos productivos, no ha estado (y probablemente no estará) interesada en el desarrollo de una tecnología política de la escucha de los sonidos silenciosos. Pues, citando a Ochoa Gautier, “en la época neoliberal, el sujeto callado equivale al sujeto no productivo” (Ochoa Gautier 2017: 121).

En contraposición a esto, hallamos el amplio campo de posibilidades creativas que la música electrónica o electroacústica provee para el ejercicio de una audición silenciosa, que sea potencialmente útil para el desarrollo de una tecnología política coherente con este tipo de audición. En efecto, la creación de una música concebida por medio de la producción electrónica de sonidos amplificados por altoparlantes, y por medio de sus potenciales dimensiones sonoras apenas audibles y espacialmente múltiples, representa un terreno prolífico para la exploración y desarrollo de la triple tensión sonido-silencio-silencio absoluto. Pero, ¿qué significa más precisamente que una música se manifieste como una dimensión sonora apenas audible? ¿cómo concebir los sonidos silenciosos que conformarán una micro-música? Para intentar responder estas preguntas, revisaremos a continuación aspectos técnicos y psicoacústicos relacionados con la audición silenciosa. Me enfocaré específicamente en las características de las envolventes, alturas e intensidades que permiten el surgimiento de sonidos silenciosos. Así, veremos cómo este enfoque permitió el levantamiento de una incipiente tecnología de la audición silenciosa.

En primer lugar, de acuerdo con lo que plantea el académico alemán y experto en fisiología de la audición Peter Heil, los umbráles de audición no sólo dependen de la envolvente temporal del estímulo, sino que además disminuyen al aumentar la duración del estímulo (Heil *et al.* 2013: 21). Es decir, a mayor sostén, menor detección auditiva. A esto se suma lo planteado por el académico canadiense y experto en psicología experimental y ciencia cognitiva Albert Stanley Bregman, respecto de que los ataques lentos son en general escuchados solo como un cambio de timbre, mientras que, si son repentinos, se perciben como un síntoma de la aparición de un nuevo sonido (Bregman, Ahad y Kim 1994). Es decir, los ataques abruptos resultarían fundamentales en la percepción de un sonido, y el recorte de estos ataques comprometería

¹⁸ ANATEL es la Asociación Nacional de Televisión de Chile. Esta asociación gremial, la más importante del país, reúne a todos los canales de televisión del país con señal abierta. El debate presidencial ANATEL se ha instalado como uno de los más importantes en la historia de las comunicaciones políticas de Chile.

directamente esta percepción. Por lo tanto, podemos concluir que los sonidos más útiles para provocar una audición silenciosa, serían aquellos de sostén amplio –lo que haría que el sonido fuese crecientemente perceptible con muy poca presión sonora– y ataque más bien llano –que permitiría difuminar su aparición y así enfocar y concentrar la audición silenciosa–.

En segundo lugar, en lo pertinente a la altura o frecuencia, sabemos que el rango de percepción humana se extiende entre los 20 Hz y los 20 kHz. Bajo este rango, están los infrasonidos, y sobre este, los ultrasonidos. Pero, además, “[e]n el rango de frecuencia entre 2 y 5 kHz, casi todos los sujetos con audición normal exhiben un rango muy sensible en el que se alcanzan niveles de presión de sonido muy pequeños por debajo de 0 dB”¹⁹ (Fastl y Zwicker 2006: 20). En efecto, bajo los 2 kHz y sobre los 5 kHz se necesita cada vez mayor intensidad para la escucha de las distintas frecuencias. Esto implica que el rango entre los 2 y los 5 kHz representa una sección muy estable, y la más audible a intensidades muy discretas. Dicho de otro modo, una intensidad muy sutil podría hacer escuchar los sonidos en este rango, a la vez que hacer inaudibles lo que se encuentren fuera de este.

Adicionalmente, en el mundo de los sonidos infrasónicos ocurre una trasmutación sensorial, desde lo auditivo hacia lo táctil. Si bien en estricto rigor este tránsito ocurre con cualquier sonido, pues este “resuena” desde su emisión hasta su recepción, momento último en que “tocamos” el sonido con nuestros aparatos auditivos²⁰, con “lo táctil” me refiero más bien a que los sonidos infrasónicos permitirían una música que sea percibida no auditivamente, sino corporalmente. Un tipo de música silenciosa, hecha de sonidos también silenciosos. La compositora australiana Cat Hope ha explorado en la creación de una música infrasónica, donde se involucran efectivamente frecuencias bajo los 20 Hz. Esta música buscaría animar al auditor a buscar otras maneras de relacionarse con lo sonoro. Hope concluye que “estas diferentes formas de experimentar el sonido ofrecen la posibilidad de crear música de modo que todo el cuerpo, en lugar de sólo el oído, pueda estar activo en la experiencia auditiva”²¹ (Hope 2009: 52).

Junto con lo anterior, surge el problema de la existencia de transductores que permitan producir infrasonidos. En efecto, nos encontramos con que la gran mayoría de los amplificadores y altoparlantes de rango completo normalmente responden desde los 40 Hz hacia arriba, y los *sub-woofers* normalmente desde los 20 Hz. Sin embargo, existen excepcionalmente algunos transductores y amplificadores específicos que ofrecen resolver frecuencias por debajo de los 20 Hz. Contando con este recurso tecnológico, podríamos asumir la creación de una música infrasónica, que ponga en cuestionamiento la idea de que la música solo puede ser oída o, dicho en otros términos, la existencia de una música basada exclusivamente en el sonido.

Pude experimentar de manera personal con infrasonidos durante mi investigación doctoral “Táctico: una investigación práctica sobre las redes coreomusicales en los umbrales de silencio e inmovilidad” (Candela 2022). Uno de los aspectos que pude observar cada vez que se usaban sonidos bajo los 20 Hz se relacionó con lo que acabé denominando como “interacción de dependencia cinética del cuerpo”. Dado que estos eran percibidos a través del propio cuerpo, por tratarse de impulsiones de baja frecuencia, traían consigo una inevitable movilidad corporal asociada. El que esta movilidad fuese más o menos explícita dependía de muchos factores, por ejemplo, del lugar de la sala donde se colocara el transductor, de la cercanía a este, y de su posición. Esto trae por consecuencia lo que podríamos denominar como una “*performance*

¹⁹ “In the frequency range between 2 and 5 kHz almost every subject with normal hearing exhibits a very sensitive range in which very small sound pressure levels below 0 dB are reached” (traducción de mi autoría).

²⁰ Para abundar, recomiendo revisar el concepto de “resonancia” del filósofo francés Jean Luc Nancy (2006 [2002]).

²¹ “These different ways to experience sound offer the possibility to create music such that the entire body, rather than the ear alone, can be active in the listening experience” (traducción de mi autoría).

involuntaria”²² por parte de una eventual audiencia y, por lo mismo, una pérdida de la claridad de las fronteras entre espectadores y un eventual *performer*, dado que ambos dependerían del mismo modo cinético de los infrasonidos. Se trataría de un movimiento de características corales, comunitarias, pues el movimiento involuntario propio sucede de manera similar y sincrónica entre *performer* y audiencia.

Como podemos concluir de todo lo anterior, los infrasonidos permiten llevar a la práctica artística la realización de una música por fuera del rango auditivo del ser humano. De este modo, esta música no es percibida por medio de los oídos, sino por un compromiso de la totalidad del cuerpo, compromiso que sucede a través de una empatía cinética de este con las vibraciones infrasónicas. Esta música, que muy bien la podríamos denominar como silenciosa, no sería solo perceptible, sino apreciable en cuanto materialidad artística, y levanta nuevas preguntas ¿Cómo tendrían que ser las características arquitectónicas de una sala, para la buena difusión de los infrasonidos? ¿cómo deberían de disponerse los transductores? ¿qué características podría tener la estructura y sintaxis de una música infrasónica?

Por las características físicas de los infrasonidos, resulta fundamental para su gestión con fines artísticos el considerar su relación con los aspectos arquitectónicos y ecológicos del lugar donde se difundirán. En este sentido, existe un antecedente en el trabajo del artista experimental norteamericano Mark Bain. El artista trabaja con la materialidad de edificios, puentes y objetos arquitectónicos, “tocándolos” con el sonido, como si estos fuesen instrumentos musicales (Kalaba 2020: 60). Y para realizar este “tocar”, ocupa los infrasonidos como una especie de recurso interfásico, es decir, serían los infrasonidos la conexión entre la dimensión artística-poiética del artista, y el instrumento-arquitectura. Así, resulta necesario considerar los aspectos técnico-organológicos del instrumento que se tocará; en otras palabras, la plasticidad de los materiales específicos (madera, hierro, etc.) que conforman el objeto arquitectónico, pues jugaría en todo esto un rol muy importante.

Lo anterior resulta motivante para la creación de un sistema de difusión infrasónico (en adelante S.D.I.), conformado por un generador de sonidos infrasónicos (por ejemplo, un computador), un amplificador de bajas frecuencias, y uno o más transductores infrasónicos. Volviendo a la metáfora del *tocar*, no basta con considerar este sistema como un aspecto organológico más, similar al arco de un violín, o al plectro de una guitarra, es decir, un articulador entre el infrasonido y el instrumento-objeto arquitectónico. Pues es el S.D.I. el que realiza el infrasonido, el que hace posible su emisión. Sin él, la música no existe. Entonces, dado que estamos incuestionablemente ante un instrumento musical en sí²³, podríamos concluir que

²² La actriz y académica australiana Caroline Heim plantea la idea de audiencia como *performer*, entendiendo con esto que los actos encarnados de los espectadores de una obra escénica constituyen en sí una *performance* (Heim 2015: 1). Casi una década antes, Dubatti (2007: 134-5) define su idea de “convivio”, donde por un lado existiría por parte del espectador una percepción múltiple, en la que todo lo que sucede *in situ* se transforma en un dispositivo más en su interioridad receptiva, y a la vez donde los cuerpos en escena también perciben la *performance* del público, influyendo esto en su producción. Fischer-Lichte por su parte, cuando define al cuerpo en/de la escena como un bucle autorreferencial y autopoético (Fischer-Lichte 2011 [2004]: 78, 81), no se refiere a otra cosa que esto mismo: la mutua influencia de público y cuerpo en escena, y la confirmación de una *performance* global producto de la mutua influencia de todos estos actantes-*performers*.

²³ La idea de altoparlante como instrumento musical (en tanto esté inserto en un sistema de difusión sonora hacia una audiencia) no es nueva. Por ejemplo, el Acousmonium, creado por el compositor malgache-francés François Bayle en 1974, está conformado por ochenta altavoces, distribuidos en un escenario por criterios de color del sonido, de rango, y de dispersión acústica. Esta estructura hizo que se empezara a usar el término de “orquesta de altoparlantes” como sinónimo de Acousmonium. El diseñador sonoro e investigador holandés Jos Mulder plantea más precisamente que los altoparlantes pueden ser considerados como instrumentos musicales, pues “el proceso de traducir ideas creativas en tecnología aplicada hace que los altavoces sean mucho más que un simple

la música infrasónica requiere de un instrumento complejo para su existencia, conformado por el S.D.I. y por el objeto arquitectónico. Digamos que, comparando con la organología de una guitarra, el S.D.I. cumpliría la función de las cuerdas, y la materialidad arquitectónica la de la caja de resonancia o cuerpo. Y en esta figura, es el músico quien procede a “tocar”, desde su pericia, por medio de este instrumento.

Así, una música infrasónica requeriría necesariamente de al menos dos etapas para su conformación: una primera etapa de creación que considere previamente un estudio instrumental (conocer *in situ* las posibilidades y limitaciones del instrumento), y una segunda etapa de ejecución instrumental. De la primera etapa, surgirían las posibles características sintácticas y estructurales de esta música, condicionadas al instrumento en particular. Y como existe una diversidad enorme de instrumentos infrasónicos (diversidad conformada por una matriz entre tipos y localización del S.D.I. versus tipos de edificios, salas, etc.), para la conformación de un cuerpo de composiciones infrasónicas habría que, o aceptar y por ende trabajar con la especificidad de sitio que le es inmanente, o considerar la construcción de una materialidad arquitectónica estable (que además podría ser desmontable, de manera de permitir su itinerancia) para la difusión de la música infrasónica.

Dejando atrás los infrasonidos, y en tercer lugar, revisemos ahora el problema de la intensidad. Si bien pareciera existir un consenso en considerar los 20 dB como el umbral sobre el cual se hace audible un sonido, no podemos dejar de señalar que este límite de intensidad pareciera ser el más inestable de todos. Pues, como ya vimos, las distintas frecuencias audibles requieren de distintas intensidades para ser escuchadas, siendo un rango estable solamente el que se encuentra entre los 2 y los 5 kHz. Además, el decibel indica un vínculo referencial a otra magnitud: el umbral auditivo más bajo en el ser humano. Y este umbral es variable, dependiendo de la edad, del nivel de desgaste del sistema auditivo, y de las características fisiológicas particulares del individuo.

A esto se suma el hecho de que la intensidad de un mismo sonido pareciera no ser percibida de manera estable en el tiempo. El académico e investigador estadounidense Jonathan Sterne explica que “los cambios en las intensidades físicas (por ejemplo, el volumen de un sonido) no provocan automáticamente un cambio de las intensidades percibidas”²⁴ (Sterne 2015: 69). Esto traería por consecuencia que “los instrumentos fuera del cuerpo [se comportarían como] auditores más precisos que los propios oídos humanos [...]”²⁵ (Sterne 2015: 69). Lo acá señalado haría aún más vulnerable el problema de la percepción de las intensidades sonoras.

Aquí me permito una detención: una conclusión de este tipo no solo nos da información respecto de la inestabilidad en la percepción auditiva. Nos podría llevar también a concebir nuestro sistema auditivo completo como defectuoso, por su imprecisión. Sin embargo, es precisamente en esta diversidad y fragilidad de su funcionamiento, que sucede la audición tal y como la conocemos. Es importante entonces recordar aquella máquina “prodigiosa, portátil, y económica” que citaba el compositor e ingeniero francés Pierre Schaeffer: “Señores, es nuestro oído” (Schaeffer, Reibel y Ferreyra 1998 [1967]: 109). Con estas palabras, Schaeffer nos invitaba a confiar en nuestro sistema auditivo, dado que nos ofrece “una visión desde dentro” (Schaeffer, Reibel y Ferreyra 1998 [1967]: 99) para entender el mundo sonoro.

Para cerrar, me permito referir a la idea de prótesis tecnológica planteada por Ochoa Gautier. Considerando esta idea, la percepción liminar protésica (por medio de parlantes, audífonos, visualizadores, u otro tipo de transductores de sonido) se situaría, desde esta perspectiva, en el territorio de lo post-humano tecnológico. En efecto, los avances tecnológicos

transductor” (“*the process of translating creative ideas into applied technology make loudspeakers a lot more than just a transducer*”; traducción de mi autoría) (Mulder 2010: 13).

²⁴ “...changes in physical intensities (for instance, the loudness of a sound), do not automatically result in a change of perceived intensities” (traducción de mi autoría).

²⁵ “it posits instruments outside the body as more accurate auditors than human ears themselves” (traducción de mi autoría).

han permitido modificar la relación entre el cuerpo (y sus umbrales) y la materia (en este caso, la materia sonora), permitiendo acceder a un “universo de posibilidades que la tecnología ofrece a un cuerpo que [...] promete una renovación radical de la experiencia subjetiva del mundo y de la vida” (Mejía 2005: 15). Así, esta particular tensión sonido-silencio-silencio absoluto que hemos revisado en este escrito, y la audición silenciosa que permite su abordaje, significan un camino que puede ser recorrido a través de la instalación de una tecnología micro-musical post-humana para la audición silenciosa, que considerara todas las características hasta acá descritas, localizándose naturalmente en el umbral (infinito) de la percepción humana. Una experiencia así podría transformar nuestra experiencia auditiva de manera categórica.

Un cierre, una apertura

En esta exposición hemos reflexionado en torno a los umbrales perceptivos de los sonidos que lindan con el silencio, sonidos microscópicos que permitieron la creación de una “música silenciosa”, y el surgimiento de una “audición silenciosa”. Así, después de una revisión de las dimensiones ontológica, fenomenológica y política del silencio y de la audición silenciosa, nos referimos a la diversidad perceptual que emerge de esta práctica auditiva discreta, diversidad que tiene directa relación con la tecnología corporal de quien escucha. Esto último nos llevó a considerar el levantamiento de una tecnología de la audición silenciosa, que permitiera concebir y apreciar los sonidos silenciosos presentes en una micro-música. Esta tecnología implicaría a su vez el uso de sonidos con envolventes específicas, en rangos frecuenciales también específicos, y con equipos electrónicos que cumplieran el rol de prótesis tecnológica, de manera que todo esto fuese útil para la práctica de la audición silenciosa.

Surge de esto último una proyección, con la que me permito cerrar este escrito, y que se relaciona con el uso de los infrasonidos para la creación de una música infrasónica de características inclusivas. Esto pues, al localizarse fuera del ámbito auditivo, es decir, al experimentarse no mediante los oídos, sino por todo el cuerpo, los infrasonidos son factibles de ser percibidos por todos, tengan o no la posibilidad de escuchar. Esto sería posible a través de la construcción de un instrumento infrasónico de características itinerantes, para la realización de una música infrasónica, conformado básicamente por un Sistema de Difusión Infrasónico y por un objeto arquitectónico resonante. Si consideramos además las características inclusivas de una idea de esta envergadura, podríamos localizar un proyecto así dentro del campo de los Estudios de la Sordera [*Deaf Studies*], es decir, de los estudios acerca de la Cultura Sorda. Esto hace vislumbrar un trabajo de potencial creativo e investigativo.

BIBLIOGRAFÍA

- BREGMAN, ALBERT S., PIERRE A. AHAD Y JEAN KIM
 1994 “Resetting the pitch-analysis system. 2. Role of sudden onsets and offsets in the perception of individual components in a cluster of overlapping tones”, *The Journal of the Acoustical Society of America*, XCVI/5, pp. 2694-2703. DOI: 10.1121/1.411277. <https://doi.org/10.1121/1.411277> [acceso: 22 de abril de 2025].
- CANDELA, JOSÉ MIGUEL
 2022 “Tácito: Una investigación práctica sobre las redes coreomusicales en los umbrales de silencio e inmovilidad”. Tesis doctoral, Pontificia Universidad Católica de Chile (Chile). DOI: 10.7764/tesisUC/ART/63648. <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/63648> [acceso: 22 de abril de 2025].
- CAGE, JOHN
 2002 [1961] *Silencio*. Madrid: Ardora Ediciones

CERVANTES, MIGUEL DE

2012 [1615] *Don Quijote de la Mancha*. Tomo II. Barcelona: Red Ediciones

DUBATTI, JORGE

2007 *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.

FASTL, HUGO Y EBERHARD ZWICKER

2006 *Psychoacoustics: facts and models* (Vol. 22). Berlín: Springer Science & Business Media. DOI: 10.1007/978-3-540-68888-4. <https://link.springer.com/book/10.1007/978-3-540-68888-4> [acceso: 22 de abril de 2025].

FISCHER-LICHTE, ERIKA

2011 [2004] *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.

FOUCAULT, MICHEL

2002 [1975] *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

GANN, KYLE

2010 *No such thing as silence: John Cage's 4'33*. New Haven: Yale University Press.

HEIM, CAROLINE

2015 *Audience as performer: The changing role of theatre audiences in the twenty-first century*. Londres: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315757568> [acceso: 22 de abril de 2025].

HEIL, PETER, HEINRICH NEUBAUER, MANUEL TETSCHKE Y DEXTER R.F. IRVINE

2013 “A probabilistic model of absolute auditory thresholds and its possible physiological basis”, *Basic Aspects of Hearing*. Brian C.J. Moore, Roy D. Patterson, Ian M. Winter, Robert P. Carlyon y Hedwig E. Gockel (editores). Nueva York: Springer, pp. 21-29. <https://doi.org/10.1007/978-1-4614-1590-9> [acceso: 22 de abril de 2025].

HOPE, CAT

2009 “Infrasonic music”, *Leonardo Music Journal*, XIX, pp. 51-56. DOI: 10.1162/lmj.2009.19.51. <https://direct.mit.edu/lmj/article/doi/10.1162/lmj.2009.19.51/69844/Infrasonic-Music> [acceso: 22 de abril de 2025].

ISLAS, HILDA

1995 *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*. México, D.F.: Cenidi Danza/INBA.

JANKÉLÉVITCH, VLADIMIR

2003 [1961] *Music and the ineffable*. New Jersey: Princeton University Press.

KALABA, SVETLANA

2020 “Mark Bain’s work as a technological synthesis of architecture, music and the (in) animate nature”, *Spatum*, 43, pp. 59-65. <https://doi.org/10.2298/SPAT2043059K> [acceso: 22 de abril de 2025].

KAHN, DOUGLAS

1999 *Noise, water, meat: a history of sound in the arts*. Cambridge: MIT press. <https://doi.org/10.7551/mitpress/5030.001.0001> [acceso: 22 de abril de 2025].

KENNY, COLUM

2018 *The power of silence: Silent communication in daily life*. Nueva York: Routledge.

LABELLE, BRANDON

2015 *Background noise. Perspectives on sound art*. Londres: Bloomsbury. DOI: CBID181702. <https://www.bloomsbury.com/uk/background-noise-second-edition-9781628923520/> [acceso: 22 de abril de 2025].

MEJÍA, IVÁN

2005 *El cuerpo post-humano: en el arte y la cultura contemporánea*. Ciudad de México: UNAM.

MULDER, JOS

- 2010 "The loudspeaker as musical instrument", *Proceedings of the International Conference on New Interfaces for Musical Expression*, pp. 13-18. DOI: 10.5281/zenodo.1177861. https://www.nime.org/proceedings/2010/nime2010_013.pdf [acceso: 22 de abril de 2025].

NANCY, JEAN LUC

- 2006 [2002] *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu.

OCHOA GAUTIER, ANA MARÍA

- 2015 "Silence", *Keywords in Sound*. David Novak y Matt Sakakeeny (editores). Durham: Duke University Press, pp. 183-192. <https://doi.org/10.2307/j.ctv11sn6t9> [acceso: 22 de abril de 2025].

- 2017 "El silencio como armamento sonoro", *Los silencios de la guerra*. Camila de Gamboa y María Victoria Uribe (editoras). Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, pp. 117-158. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1zxsksg> [acceso: 22 de abril de 2025].

PÉREZ, JULLIÁN Y ANA GARDEY

- 2017 *Definición de decibel*. <https://definicion.de/decibel/> [acceso: 22 de abril de 2025].

PICARD, MAX

- 1952 *The world of silence*. Chicago: H. Regnery. <https://herbertbaioco.wordpress.com/wp-content/uploads/2017/02/the-world-of-silence-max-picard.pdf> [acceso: 22 de abril de 2025].

PRITCHETT, JAMES

- 1996 *The Music of John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press.

SCHAEFFER, PIERRE, GUY REIBEL Y BEATRIZ FERREYRA

- 1998 [1967] *Solfège de l'objet Sonore*. París: Institut National de l'Audiovisuel et Groupe de Recherches Musicales.

SERRA, ROSA MATEU

- 1999 "Tratamiento del término «silencio» y otros afines en algunos diccionarios de la lengua española", *Atti del XVIII Convegno [Associazione Ispanisti Italiani]: Siena, 5-7 marzo 1998*. Roma: Bulzoni Editore, pp. 59-70. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=271508> [acceso: 22 de abril de 2025].

STERNE, JONATHAN

- 2015 "Hearing", *Keywords in Sound*. David Novak y Matt Sakakeeny (editores). Durham: Duke University Press, pp. 65-77. <https://doi.org/10.2307/j.ctv11sn6t9> [acceso: 22 de abril de 2025].

SZENDY, PETER

- 2015 *En lo profundo de un oído: una estética de la escucha*. Santiago: Metales Pesados.

THIEBAUT, CARLOS

- 2017 "Daño y silencio", *Los silencios de la guerra*. Camila de Gamboa y María Victoria Uribe (editoras). Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, pp. 219-254. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1zxsksg> [acceso: 22 de abril de 2025].

TOOP, DAVID

- 2016 [2010] *Resonancia siniestra: el oyente como médium*. Buenos Aires: Caja Negra.

WARELA, FRANCISCO JAVIER, EVAN THOMPSON Y ELEONOR ROSCH

- 1997 [1991] *De cuerpo presente: Las ciencias cognitivas y la experiencia humana*. Barcelona: Editorial Gedisa.

VOEGELIN, SALOMÉ

- 2010 *Listening to noise and silence: Towards a philosophy of sound art*. Nueva York: The Continuum International Publishing Group. <http://dx.doi.org/10.5040/9781501382901> [acceso: 22 de abril de 2025].

Origen, influencias y desarrollo de la jota aragonesa en Manuel de Falla: viaje internacional de corte cosmopolita

*Origin, Influences, and Development of the Aragonese Jota in
Manuel de Falla: An International Journey of Cosmopolitan
Nature*

por
Marta Vela

Universidad Internacional de La Rioja, España
marta.vela@unir.net

La jota aragonesa, presente de forma significativa en la producción de Manuel de Falla, no ha sido aún objeto de un estudio integral. Este trabajo examina el origen, las influencias y la evolución de un género que alcanzó notable éxito a ambos lados del Atlántico durante el siglo XIX, y al que Falla contribuyó desde una perspectiva folclórica, pero también con una proyección universalista, más allá de la visión regionalista o de las dicotomías ideológicas de su tiempo. En su tratamiento de la jota confluyen influencias previas al magisterio de Pedrell —como el romanticismo, la cultura francesa, el andalucismo de raíz arábiga y la recuperación de cancioneros decimonónicos, en especial el de Inzenga, con una jota de origen en Florencio Lahoz— y una evolución hacia formas modernistas, que se evidencia desde *La vida breve* hasta *El sombrero de tres picos*, pasando por las *Quatre pièces espagnoles* y las *Siete canciones populares españolas*. La proyección internacional de la jota, ya extendida por América en la segunda mitad del siglo XIX gracias al círculo de Pauline Viardot-García, permite entenderla como una forma musical cosmopolita en la que Falla reconoció tanto el legado español como su resonancia global.

Palabras clave: música popular, jota aragonesa, Falla, folclorismo, cosmopolitismo.

*The Aragonese jota, a genre deeply embedded in the music of Manuel de Falla, has yet to be studied comprehensively. This article explores the origin, influences, and development of a genre that achieved wide acclaim on both sides of the Atlantic during the 19th century, and to which Falla contributed not only from a folkloric perspective but also with a universalist vision that transcended regionalist views and ideological polarizations of his time. His treatment of the jota brings together influences predating Pedrell's teachings—such as Romanticism, French culture, Andalusian elements of Arabic origin, and 19th-century songbook revivals, especially that of Inzenga, whose jota stems from Florencio Lahoz—and a marked evolution towards modernist idioms, evident from *La vida breve* to *El sombrero de tres picos*, including works like the *Quatre pièces espagnoles* and *Siete canciones populares españolas*. Already disseminated in the Americas during the second half of the 19th century through the network surrounding Pauline Viardot-García, the jota took on a cosmopolitan character, which Falla embraced as both a Spanish legacy and a vehicle of global resonance.*

Keywords: popular music, Aragonese jota, Falla, folklorism, cosmopolitanism.

1.- Introducción: breve panorama internacional de la jota aragonesa durante el siglo XIX¹

Aunque los orígenes de la jota son tan difusos como diversas sus formas (Barreiro 2014; Manzano 1993b: 281), se reconoce que este género desempeñó un papel destacado en la consolidación de una cultura musical de carácter cosmopolita a lo largo del siglo XIX. Este proceso se vio favorecido por un continuo intercambio cultural —especialmente entre Europa y América—, en el que las fronteras entre géneros musicales folclóricos y académicos se fueron diluyendo, en paralelo a los nuevos hábitos de consumo de la burguesía decimonónica (Figes 2020).

La comprensión de las redes de transferencia cultural erigidas en torno a la jota como insertas en un complejo mercado musical decimonónico, impulsado por la modernización e industrialización y hecho posible por medio de las personas, la cultura de viajes, la edición e impresión de partituras, entre otros (Robledo Thompson 2023: 164).

A pesar de su variedad formal (Brown 1937: 14) y del entrelazamiento entre registros cultos y populares, numerosos compositores europeos del siglo XIX se sintieron atraídos por la jota aragonesa. La impronta viajera del romanticismo favoreció la difusión de la música popular española, la que fue apreciada incluso por músicos que jamás pisaron la península. No fue este el caso de Liszt (Simón 2015) ni de Glinka (Álvarez Cañibano 1996), quienes visitaron España entre 1844 y 1846. Durante su estancia compusieron sus respectivas jotas (o fragmentos de ellas): *Capriccio brillante sur le thème de la Jota aragonesa* (1845) en el caso de Glinka, *Grosse konzertfantasie über spanische Weisen* (*Fantasia española*, S. 253, 1845, revisada después como *Rhapsodie espagnole*, 1863-1864) y *Romancero espagnol* (S. 695c, 1845) en el de Liszt. Como ha mostrado recientemente Vela (2022), estas composiciones se basan en un tema procedente del compositor aragonés Florencio Lahoz (1815-1868), quien se trasladó a Madrid en torno a 1840 y alcanzó un éxito inmediato con su *Nueva jota aragonesa*².

Probablemente, sin embargo, la mayor difusora del género fue Pauline Viardot- García (1821-1910), célebre diva del siglo XIX. Después de su viaje a España en la primavera de 1842, conoció de primera mano la obra de Lahoz y su éxito³:

Introducción y gran jota aragonesa con cinco cantos y cuarenta y dos variaciones y coda, compuestas para pianoforte y dedicadas a su maestro don Pedro Albéniz, por don Florencio Lahoz; dicha jota se ha tocado (por su autor, que es aragonés) con extraordinario aplauso en las principales reuniones de la corte, siendo la única en su clase: se vende impresa a catorce reales en Madrid, en el almacén de música de Garrafa, calle del Príncipe, número 45⁴.

Según consta en sus cuadernos personales⁵, en 1846 Pauline Viardot-García escribió un arreglo para dos voces femeninas y piano, *La jota de los estudiantes*, con letra en español, basada en la *Nueva jota aragonesa* de Lahoz y en la *Jota de las avellanas* de Iradier (ambas, c. 1840). Aunque

¹ El presente trabajo responde a una ramificación del libro *La jota aragonesa y cosmopolita: de San Petersburgo a Nueva York* (2022), un encargo institucional de la Academia de las Artes y el Folclore de la Jota de Aragón, coeditado por el Gobierno de Aragón, y cuya investigación ha sido incluida en el informe que el Gobierno de España, a través del Ministerio de Cultura y Deporte, emitirá a la UNESCO (EXPEDIENTE DE DECLARACIÓN DE “LA JOTA COMO GÉNERO TRADICIONAL”, REF. EA0042049 SGGCBCC/MAL/air).

² El manuscrito de la copia en limpio de la *Nueva jota aragonesa* de Florencio Lahoz, ca. 1840, se encuentra en el CSIC. Centro de Ciencias Humanas y Sociales. Biblioteca Tomás Navarro Tomás de Madrid, signatura: *RESC/1031/32*.

³ La obra fue objeto de continuas reediciones hasta el inicio del siglo XX.

⁴ “Música”, *El Corresponsal* (17 de marzo, 1841), p. 4.

⁵ [Collection of songs]: autograph manuscript, manuscript scores, 1839-1863 and undated. Pauline Viardot-García additional papers, MS Mus 264, (97), Box: 5. Houghton Library.

no fue publicada por Gérard hasta 1876, con texto francés de Louis Pomey, es probable que la obra se interpretara desde la década de 1840⁶ en las numerosas giras europeas de la dama. Asimismo, en 1845 llegó a París desde Cuba otra pieza inspirada en Lahoz: *La Havanne: Fantasie sur des motifs Américains et Espagnols*, op. 10, de Julien Fontana, amigo de juventud de Chopin, quien había emigrado a La Habana en 1844. Viardot-García pertenecía también al círculo de Chopin por su amistad con George Sand. La obra de Fontana fue publicada en París por Moritz Schlesinger, el editor de Chopin, y su último número, *La jota aragonesa*, cita el mismo tema que aparece en las obras de Viardot-García, Glinka y Liszt.

El famoso salón parisino de los Viardot en la calle Douai, trasladado en 1863 a Baden-Baden, se convirtió en un centro de difusión de la música popular española (Figes 2020: 134) y también rusa, debido a la *liaison* de la cantante con el escritor Ivan Turguénov. Desde este foco, la jota aragonesa comenzó a arraigar en Francia hasta el *fin de siècle* con compositores como Lalo, Saint-Saëns, Bizet, Chabrier, Satie, Debussy y Ravel, así como en América, gracias a figuras como Gottschalk (Nueva Orleans) o White (La Habana), vinculados con el círculo hispano de París, encabezado por la propia Viardot-García o Sebastián Iradier. Se trazó así una sorprendente conexión de más de tres mil kilómetros entre España y Rusia, a través de la jota aragonesa que difundieron tanto Glinka como Viardot-García, quien visitó la corte rusa por primera vez en 1843. Como afirma Alexis Roland-Manuel (1977:9) confirma la unión de estos territorios tan alejados, unidos por la jota aragonesa: “¿Quién no sabe que la Escuela rusa de música ha nacido prácticamente de *Nuit d'été à Madrid*?”⁷.

Además, entre intercambios de géneros populares y cultos, la jota aragonesa se vio enriquecida con influencias árabes o moriscas, tal como reconocía Chabrier, autor de la célebre jota sinfónica *España* (1883), tras un viaje a la península en 1882: “en España, las dos esencias, la del Norte y la del Sur, se encuentran mezcladas y superpuestas” (Lavagne 1984: 78).

Precisamente, en 1872 se había publicado en París un volumen recopilatorio de canciones españolas editado por Paul Lacôme d'Estalenx, *Échos d'Espagne*, que Bizet consultó durante la composición de *Carmen*, desde una perspectiva similar a la de Chabrier:

Parto con mucho gusto la España musical en dos zonas absolutamente distintas, la del Norte y la del Sur. La línea de demarcación geográfica estaría cerca de la que sigue la frontera del Califato de Córdoba y las invasiones de los moros almorávides y almohades, del siglo XI al siglo XIII, es decir, una línea recta desde Alcántara a Valencia (...) encontramos en el Norte una música casi europea, a pesar de la acusada personalidad de su giro y ciertas excentricidades modales acusando claramente la presencia de un elemento exótico; una música esencialmente monorrítmica viva, risueña, de una seducción irresistiblemente acentuada. La música de la zona del Sur es hija de un arte extranjero, soñador, melancólico y apasionado antes que danzante, su carácter señalado por los hombres del arte es la polirritmia, o superposición de diversos ritmos diferentes, en el canto o en el acompañamiento (1872: *préface*).

El volumen de Lacôme (1872: *préface*) recogía siete números de jota aragonesa, “una de las danzas más populares de España y la danza nacional por excelencia de Aragón”, derivados de la *Nueva jota aragonesa* de Lahoz tras el tamiz estilístico de Iradier. Este último alcanzó notable popularidad en París gracias a sus célebres habaneras *La paloma* (1859) y *El arreglito* (1862) – citadas por Bizet en *Carmen* (1875)–. No obstante, en Francia se desconocía el verdadero origen

⁶ Aunque la primera mención en la hemeroteca internacional a la *Jota de los estudiantes* de Pauline Viardot-García corresponde a julio de 1864, en un concierto ofrecido en Baden-Baden, junto con su prima Mme. Léonard, en que la habían interpretado junto a los *Officialitos*, en *Revue et Gazette musicale de Paris*, XXI/28 (3 de julio, 1864), p. 218.

⁷ Compuesta por Glinka en 1851, contiene otra jota de origen popular que fue refundida posteriormente por Liszt en su *Rhapsodie espagnole* y en otros compositores de zarzuela, por ejemplo, Gerónimo Jiménez en el intermedio de *La boda de Luis Alonso* (1897).

de muchas de estas jotas, a pesar de todas estas versiones, derivaciones y ediciones. Según Lacôme: “a excepción de García⁸, el autor de la serenata popular que aquí ofrecemos, los autores de estas canciones son desconocidos [...] Nuestras investigaciones, en este punto, se han revelado infructuosas...”.

Todo este rico patrimonio musical decimonónico sería retomado por uno de los compositores españoles más relevantes de la época, Manuel de Falla, desde una perspectiva más universalista que local, reconociendo incluso la maestría de los compositores extranjeros en la recreación del género: “me atreveré a decir que ningún español ha acertado de un modo tan genialmente auténtico como acertó Chabrier a darnos la versión de una Jota gritada por el pueblo de Aragón en sus rondas nocturnas” (Falla 1950: 112). La jota aragonesa, junto con otras danzas españolas, en su mayoría andaluzas o castellanas, articula buena parte del universo musical de Falla y se erige en una de sus señas de identidad. A ello contribuyó su proyección internacional durante el siglo XIX y la progresiva decadencia de la habanera después de la pérdida de las colonias ultramarinas en 1898.

De hecho, el propio Falla reconoció la relevancia de Pauline Viardot-García como difusora de la música popular española desde París.

Y esto explica no solo la atracción que desde su niñez sintió Ravel por un país tantas veces soñado, sino también que luego, para caracterizar musicalmente a España, se sirviese con predilección del ritmo de habanera, la canción más en boga de cuantas su madre oyese en las tertulias madrileñas de aquellos viejos tiempos; los mismos en que Paulina Viardot-García, con su prestigiosa celebridad y aquel trato tan frecuente que en París tuvo con muchos de sus mejores músicos, divulgara entre ellos esa misma canción (Falla 1950: 116).

Así se consolidó, como afirmara Roland-Manuel (uno de los primeros biógrafos de Falla), el resurgir de la música española, folclórica pero cosmopolita a la vez y, por ende, universal (1977: 13): “a este gran sueño de un resurgimiento, el mismo Pedrell prestó un alma, Albéniz, un cuerpo sensual, corpulento y encantador. Estaba reservado solo a Manuel de Falla el lograr lentamente, pero en su plenitud, el *renacimiento* de la música española” (aunque otros grandes compositores de la época colaborasen en también ello, como Joaquín Turina o Conrado del Campo).

2.- La jota en los inicios: *La vida breve*

El primer conato de jota aragonesa en Falla, muy discreto, se halla en su obra de juventud *La vida breve*, una ópera española en un acto, en colaboración con Carlos Fernández-Shaw, que ganó el concurso de la Academia de Bellas Artes, fallado el 13 de noviembre de 1905. Ante el incumplimiento de la cláusula novena del mencionado concurso, “la Academia habrá de procurar que las obras premiadas sean ejecutadas públicamente con la debida brillantez en un teatro de Madrid” (Fernández-Shaw 1972:24). Falla vivió en París entre 1907 y 1914. Allí se presentó ante Paul Dukas con el carpetón de su ópera inédita bajo el brazo y, gracias a este contacto, se introdujo en los círculos parisinos más interesantes –Debussy, Albéniz y el entorno de los llamados “apaches”, con Viñes y Ravel a la cabeza–, a los que acudió con la ilusión de olvidar el ostracismo sufrido en Madrid:

Mi primera gran satisfacción en París la tuve poco después de mi llegada, cuando visité a Dukas (Debussy estaba entonces ausente) [...] Me pidió que le hiciera conocer algún trabajo para saber el cambio que me convenía seguir; le hice oír *La vida breve* [...] y tales ánimos me dieron

⁸ Alusión a Manuel García, el padre de Pauline Viardot-García, del que se incluía el famoso *Polo*, “una bella serenata, muy popular en el sur de España, donde la clemencia del cielo y las noches discretas permiten todavía estos amorosos pasatiempos”, Lacôme d'Estalenx 1872: *préface*.

sus palabras que, como le dije, me parecía que despertaba de un mal sueño. Después, en cuanto supe que Debussy estaba de regreso en París, fui a verle, porque he de seguir lo que podríamos llamar letanía de gratitudes, siendo tantas las que le debo por el interés que se ha tomado en mis trabajos y por la protección artística que, como Dukas, ha tenido la bondad de concederme, guiándome como aquél en mis trabajos, haciéndolos publicar y animándome continuamente a proseguir mis planes y proyectos (Fernández-Shaw 1972: 97-98).

La jota de *La vida breve* se halla en un lugar estructuralmente relevante de la versión final de la obra, como interludio (*intermède*) entre el primer acto y el segundo. La escena está vacía ante Salud, su protagonista, evocando la imagen poética del atardecer sobre Granada desde el Sacro Monte, a la que acuden las voces del coro fuera de escena: “está cayendo la noche sobre los tejados de Granada y nadie se halla en escena; solamente se oyen las voces que se entremezclan con esa maravillosa sensación que es la noche andaluza” (Pahlen 1960: 45). En ese momento se escucha, como ocurre en las obras de su primera etapa (Nommick 2003), un aire de jota de origen folclórico, en compás ternario, con sus habituales adornos en forma de bordadura, que alterna con las voces lejanas, y orquestada con el protagonismo de la flauta. Tal vez Falla pensaba en la *Carmen* de Bizet⁹... –una mujer gitana, es decir, “bohemia”, en el decir de los francófonos, igual que Salud–, cuyo “*Leitmotiv* del destino” aparece repetidamente en este ágil instrumento, como los veleidosos arabescos que definen su carácter (ver Figura 1).

Figura 1. Falla: *La vida breve* (1905), *Deuxième tableau, intermède, Grenade* (transcripción para piano), cc. 112-116. Fuente: IMSLP.

Con todo, este *intermède* parece seguir el modelo francés propugnado por Chabrier y Lacôme, de arraigo aún romántico. En el siguiente ejemplo, el que anuncia ya a la *Danza de los*

⁹ Encontramos también una jota en *Carmen* como interludio del cuarto acto, basada en el polo de Manuel García *Cuerpo bueno, alma divina*, procedente de su obra *El criado fingido* (1804). Esto se conoce gracias a los materiales inéditos que Pauline Viardot-García proveyó a Bizet durante la composición de *Carmen* (Figes 2020: 524 y Tiersot 1927: 581).

vecinos de *El sombrero de tres picos*, se observa una alternancia entre lo meramente popular y lo morisco, representado por dos registros musicales entreverados, la jota, en un ámbito marcadamente tonal (Fa mayor), y el canto árabe (Fa frigio, ver Figura 2):



Figura 2. Falla: *La vida breve* (1905), *Deuxième tableau, intermède, Grenade* (transcripción para piano), cc. 131-135. Fuente: IMSLP

Esta obra de juventud, sin embargo, como reconocía Roland-Manuel, anticipaba ya algunos de los puntos de referencia del compositor, antes incluso de su trascendente viaje a París, y más allá del mero andalucismo de sus inmediatos antecesores:

Los diseños cromáticos, los acordes de séptima de sensible, elementos de subjetividad que se observan en cada página de la partitura, buscan sin cesar ubicar la melodía fuera de la *Vega de Granada*, por los caminos que surcan, sin penetrar, el gran bosque de *Tristan* (Roland-Manuel 1977: 23).

Se hiló así un filigranado sincretismo entre la filiación wagneriana de la obra y el registro popular, entre el norte y el sur de la península ibérica:

La vida breve es un magnífico ejemplo de estilo que nace de la doble necesidad de crear un lenguaje ajustado a las exigencias del folclore español, y de estilizar suficientemente la música popular para transformarla en un material utilizable por la música culta (Nomnick 2004: 292).

3.- París: *Quatre pièces espagnoles* (1905-1908)

Gracias a una beca de estudios conseguida por la mediación de Albéniz ante la monarquía española (Orozco 1988), Falla terminó sus *Quatre pièces espagnoles* que había comenzado en 1905 entre Cádiz y Madrid. La colección, encabezada por una *Jota aragonesa*, se ubica en el camino de la estilización culta del género tras el contacto con los compositores franceses, a pesar de las evidentes influencias de Pedrell y la impecable técnica pianística del dedicatario de la obra: "las

piezas para piano, cuyos títulos son, “aragonesa”, “cubana”, “montañesa” y “andaluza”, están dedicadas a Isaac Albéniz, al amigo y al compañero, pero su dedicatoria va más allá pues están hechas según su imagen y semejanza” (Pahlen 1960: 69).

Aquí Falla presenta una jota sin rasgos arabizantes, como aún se aprecia en *La vida breve*, acogiendo diversas influencias de la música francesa del momento. El comienzo, de carácter percusivo y disonante, anuncia los acordes-racimo y los reflejos de vidriera de Olivier Messiaen (1993), con un acorde de Do mayor *enriquecido* con numerosas notas añadidas, similar al utilizado por Ravel en *Valses nobles et sentimentales* (1911). A este acorde sigue el desarrollo temático del versátil motivo de tresillo, tan tradicional en la jota (Harper 2005: 78) (ver Figura 3):

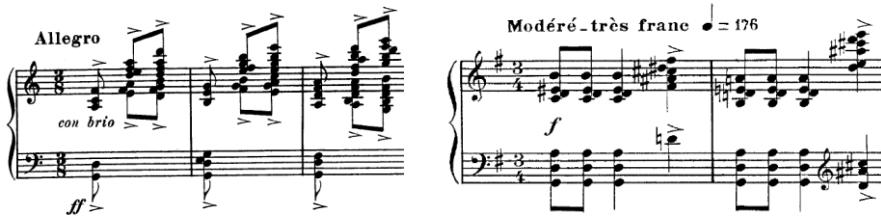


Figura 3. Falla: *Aragonesa* de *Quatre pièces espagnoles* (1908), cc. 1-3; Ravel: *Valses nobles et sentimentales* (1911), cc. 1-2. Fuente: IMSLP

De manera simbólica, al hilo de la consabida forma tripartita, se alterna en esta obra el canto de la pareja baturra en sus respectivos registros. Primero el mozo, en la tesitura de tenor, y después la moza, en la de *mezzosoprano*, mientras que la sección central multiplica sus voces individuales en el canto colectivo del pueblo. Tal vez, en vez de la tradicional pareja de tenor y soprano, Falla pensaba en la *Carmen* de Bizet o, incluso, en *Sanson et Dalila* de Saint-Saëns, ambas inspiradas en la figura de Pauline Viardot, la *mezzo* por excelencia (Vela 2022) (ver Figura 4):



Figura 4. Falla: *Aragonesa* de *Quatre pièces espagnoles* (1908), cc. 6-17. Fuente: IMSLP

4.- Consagración entre folclore y vanguardia: *Jota de Siete canciones populares españolas*

Antes del inicio de la Primera Guerra Mundial, lo que forzó el retorno de Falla a España, el compositor alcanzó a terminar en París las *Siete canciones populares españolas*, que fueron estrenadas en el Ateneo de Madrid el 14 de enero de 1915. La *Jota*, cuarta canción de esta

colección, presenta una forma más cercana a la disposición folclórica, compuesta de estribillos y coplas alternas, lejos de la idea decimonónica de la estructura tripartita, común en la mayoría de las danzas andaluzas: “el estilo andalucista tuvo una clara primacía” (Cisneros Sola 2019: 235). Por su parte, Falla reconocía, por influencia de Pedrell, la relevancia de los músicos extranjeros que durante el siglo XIX habían elevado la música popular española a las alturas de la música culta europea:

Los empeños de Glinka resultaban imposibles; su juzgado, magnetizado, se volvía hacia su compañero, oyendo lo que a arrancaba de sus cuerdas: una lluvia de ritmos, de modalidades, de floreos, rebeldes y reñidos a toda la gráfica”. Dichas anotaciones y estudios determinaron la creación de ciertos procedimientos orquestales que avaloran “Souvenir d'un nuit d'été à Madrid” y “Caprice brillante sur la jota aragonesa”, obras escritas por Glinka durante su permanencia en España (Falla 1922: 14-15).

“Las *Siete canciones populares españolas* de Falla ilustran el trabajo del compositor en la extracción de ‘la verdadera esencia modal y armónica’ que contienen los cantos populares”, escribe Nommick (2004: 293) “recreando un estilo dado a partir de diversas fuentes: ‘Jota’”, aunque, durante mucho tiempo, las apreciaciones de Sopeña dieron lugar a dudas sobre el origen del “encantador” (Hess 2005: 65) estribillo de esta *Jota*. “Este canto es muy posiblemente recreación de otro popular. Nos son conocidos estilos de jota con frases idénticas a algunas de las que presenta Falla” (Sopeña en Falla 1950: 34). No obstante, el verdadero origen de la mencionada *Jota*—junto con *El paño moruno*, *Seguidilla murciana* y *Canción*—, tal como fue mostrado por Christoforidis (1995) y Manzano (1993b), remite al volumen recopilatorio publicado por José Inzenga, *Ecos de España* (1874)¹⁰—anterior, por tanto, al *Cancionero* de Pedrell (1922)–. El título de esta recopilación recuerda a aquél del volumen de Lacôme, editado solo dos años antes en París. En la *Jota aragonesa* de Inzenga podemos apreciar el tema utilizado por Falla en sus estribillos, marcado por el editor como “imitando la bandurria”, en una tonalidad típica de la rondalla, re mayor (ver Figura 5).



Figura 5. Inzenga: *Jota aragonesa* de *Ecos de España* (1874), cc. 100-108. Fuente: BNE.

Sin embargo, lo que hizo aquí Inzenga fue recopilar la *Nueva jota aragonesa* de Florencio Lahoz, una pieza conocida que se había editado tres veces entre 1840 y 1841, y que había tenido diversas adaptaciones, dentro y fuera de España (Vela 2022), con gran éxito en los salones

¹⁰ De acuerdo con la información en la Biblioteca Virtual de la Comunidad de Madrid (https://bibliotecavirtualmadrid.comunidad.madrid/bymadrid_publicacion/es/consulta/registro.dl?o:id=460601 [acceso: 28 de mayo de 2025]), hay una edición del año anterior (1873), con el mismo título y publicada en Madrid, aunque con menos páginas (N. del E.).

madrileños de la época isabelina. Esta melodía corresponde a la variación 13 del segundo canto de la *Nueva jota aragonesa* y está en la misma tonalidad de la transcripción de Inzenga (ver Figuras 6 y 7):

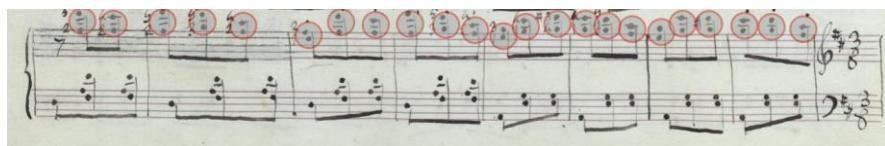


Figura 6. Lahoz: *Nueva jota aragonesa*, Canto segundo, Variación 13. © CSIC. Signatura: RESC/1031/32



Figura 7. Falla: *Jota de Sept chansons populaires espagnoles* (1914), cc. 1-13. Fuente: IMSLP

Igualmente, en su reelaboración de la *Nueva jota aragonesa*, Inzenga insertó dos coplas ajenas a la obra de Lahoz, sobre todo a la versión publicada por este compositor en 1848, en la que se añadieron textos a las coplas *antiguas* y *nuevas*:

Hace ocho años publicó el señor Lahoz su jota aragonesa y la extraordinaria aceptación que ha tenido ha sorprendido al mismo autor que, recién venido de Zaragoza, la tocaba sin pretensión alguna; mas, viendo el grande entusiasmo con que es oída en todas partes, se ha decidido a publicar su nueva jota, que bien se puede asegurar que es una obra completa en su género, pues contiene doce cantos diferentes, que el autor ha recopilado en su viaje a Aragón [...] Faltaría llenar un vacío si no se le hubiese añadido un renglón para la colocación de las letras populares y otras que han sido compuestas expresamente por los señores Príncipe, Rubí y Villegas, sin que esto se oponga a que se pueda tocar solamente, pues el piano lleva con la mano derecha el canto principal¹¹.

De este modo, en esta versión de 1848 Lahoz añadió al canto primero el texto anónimo “A tu puerta hemos llegado”. Inzenga sustituyó este texto por la famosa estrofa de los tiempos de la

¹¹ “Música”, *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 221 (11 de junio, 1848), p. 3.

Guerra de la Independencia (1808-1812): “La virgen del Pilar dice no quiere ser francesa”¹², a la que atribuye origen en Molina de Aragón (?), seguida por otra estrofa, “Dicen que no nos queremos”. Esta última estrofa fue utilizada por Falla en su propia *Jota*, pero asociada con la música del canto tercero de la obra de Lahoz, el que está asociado con otro texto anónimo, “Me despiado de tu casa” en la versión de 1848. Aquí se puede comprobar el rico proceso de intertextualidad entre los tres autores, Lahoz, Inzenga y Falla (ver Figuras 8, 9, 10 y 11).



Figura 8. Lahoz: *Nueva jota aragonesa* (versión de 1848), Canto primero. Fuente: BNE



Figura 9. Inzenga: *Jota aragonesa de Ecos de España* (1874), cc. 43-51. Fuente: BNE



Figura 10. Lahoz: *Nueva jota aragonesa* (versión de 1848), Canto tercero. Fuente: BNE

¹² A este respecto, son interesantes las diversas utilizaciones de tan famosa copilla durante los siglos XIX y XX estudiadas por Ramón Solans (2014).



Figura 11. Inzenga: *Jota aragonesa* de *Ecos de España* (1874), cc. 109-115. Fuente: BNE

Junto con el origen popular de la *Jota* de Falla por medio de Inzenga, se observan algunos detalles que remiten a la música culta francesa de comienzos del siglo XX. Se aprecia, por ejemplo, la cita casi textual de la textura de una obra bien conocida por Falla –cuya copia reclamaba a Salazar desde España (Carredano 2022: 45)–, *Jardins sous la pluie* de Debussy (*Estampes*, 1903) (ver Figura 12).



Figura 12. Falla: *Jota* de *Siete canciones populares españolas* (1914), cc. 105-106; Debussy: *Jardins sous la pluie* de *Estampes* (1903), cc. 45-46. Fuente: IMSLP.

Se observa una gran presencia de apoyaturas disonantes, en especial de séptimas mayores, tan utilizadas por Ravel durante aquella época, como puede observarse en *Valses nobles et sentimentales* (1911) e, incluso, una obra anterior, *Jeux d'eaux* (1901). El arpegio inicial de esta última pieza parece corresponderse con uno de los utilizados por el compositor español en la segunda de las estrofas cantadas de su jota, en la misma octava del piano (ver Figura 13).

En detrimento de la forma tripartita empleada por los compositores franceses en la jota y del propio Falla en sus *Quatre pièces espagnoles*, en el caso de la *Jota* de las *Siete canciones populares españolas* el compositor utilizó una estructura tradicional con estribillos, tal como hizo Pauline Viardot-García en su *Jota de los estudiantes* de 1846. Aquí se recurre a una tonalidad propicia a la cuerda pulsada, mi mayor. Está aderezada, además, con sofisticados detalles vanguardistas, como el acorde tras la primera intervención del canto, elaborado a partir de una arriesgada apoyatura cromática, con un tercer grado rebajado que resuelve por movimiento horizontal sobre un acorde de dominante en inversión (ver Figura 14):



Figura 13. Falla: *Jota de Sept chansons espagnoles* (1914), cc. 93-94; Ravel: *Jeux d'eau* (1901), c. 1; Ravel: *Valses nobles et sentimentales* (1911), II, cc. 1-2. Fuente: IMSLP



Figura 14. Falla: *Jota de Sept chansons populaires espagnoles* (1914), cc. 30-34. Fuente: IMSLP

Resulta interesante consignar la fría acogida del público ante la interpretación de esta *Jota* en el contexto de un homenaje a Francisco de Goya en Fuendetodos (Aragón), cuna del pintor, lo que asombró al compositor. Por iniciativa de Ignacio Zuloaga, quien había comprado la casa natal del insigne pintor, sufragada por suscripción –con una exposición pictórica habida en el Museo de Zaragoza entre el 13 de mayo y el 18 de junio de 1916–, se había ubicado en ella a las escuelas municipales. Estas fueron inauguradas por un grupo de artistas el 8 de octubre de 1917. Para esta ocasión, Falla viajó por única vez en su vida a Aragón, junto con la cantante polaca Aga Lahowska, quien cantó la *Jota* desde el balcón del Ayuntamiento de Fuendetodos, una vez colocada la primera piedra del monumento a Goya. Sin embargo, las jotas de la Ribera Alta del Ebro, las que recogió Florencio Lahoz en la primera mitad del siglo XIX, corresponden a una región alejada de Fuendetodos. De esta manera, el público al que se quería halagar con una música propia de su tierra, no la reconoció como tal (Vela 2021).

De esta manera se confirma la tesis de Manzano contra aquella defendida por Pahissa (1947: 111) en cuanto a los orígenes de las jotas de Falla, imaginadas y escritas mucho antes de su único viaje a Aragón:

Yo me niego de plano a suscribir la afirmación de Jaime Pahissa, biógrafo de Falla, cuando dice, a propósito de la estancia de nuestro músico en Fuendetodos, patria aragonesa de Goya, que el compositor pudo aprender allí lo que es la verdadera jota “en toda su fuerte y real expresión al oírla cantada por la voz aguda y franca de los mozos en su ronda de serenatas, pudiendo así verterla luego en la vigorosa y brillante danza final de *El sombrero de tres picos*” (Manzano 1993a: 132).

5.- La apoteosis: La danza final de *El sombrero de tres picos*

El estudio de la correspondencia completa entre Manuel de Falla y María Lejárraga (Martínez Sierra 2000) ha reforzado la teoría de la autoría de Lejárraga de buena parte de las obras de su marido, Gregorio Martínez Sierra. Asimismo, se ha conocido el proceso de adaptación de *El corregidor y la molinera*, “pantomima” estrenada el 7 de abril de 1917 en el Teatro Eslava de Madrid, hasta llegar al *ballet* encargado por Diaghilev que finalmente recibió el título de *Le tricorne* [*El sombrero de tres picos*] (Orozco 1988), fruto de una gran colaboración artística y personal entre ambos (Torres Clemente 2007: 265-266). Esto se observa en una mención que Falla hace respecto de la danza final, que el compositor arreglaría para gran orquesta desde la versión inicial para grupo instrumental reducido a la pequeña plantilla del teatro:

15 de junio de 1917, Madrid,

La danza final que voy a hacer *à tout orchestre* [gran orquesta] (lo qué hará mayor efecto). Puesto que el resto ha sido *à petit orchestre* [pequeña orquesta], se compondrá de varias partes: *les voici*: [helas aquí]: principio de la pelea: llegada del molinero perseguido por los alguaciles del Corregimiento, llegada de vecinos alarmados y de cuantos personajes episódicos han tomado parte en el *ballet* y, por último, manteamiento del corregidor en una danza desenfrenada (González Peña y Aguilera Sastre 2020: 143-144).

En contraste con las jotas anteriores, tal vez con excepción de aquella de *La vida breve*, el aparato escénico típico del *ballet* llevó al compositor a una singular mixtura entre el folclore español y el legado wagneriano con la caracterización de personajes y situaciones a partir de *leitmotiv* en música, coreografía y escena (Preciado-Aranza y Vela 2024). La temprana influencia wagneriana en Falla está bien reconocida: “en términos generales, podemos decir que Wagner está presente en todos los períodos creativos de Falla, desde las obras de juventud hasta *Atlántida*” (Nommick 2014: 86). Y, aunque “el maestro de *Siegfried* le suscita una fuerte sacudida: entusiasmo por el músico mezclado con una secreta antipatía por el hombre” (Roland-Manuel 1977: 19), el *leitmotiv* de la molinera gobierna la obra casi de principio a fin y se revela como una parte fundamental de la *Jota* final. Es preciso recordar la información que, seguramente, Falla y Lejárraga manejaban a partir de la adaptación del relato de Alarcón, a saber, el origen navarro de la protagonista, de gran tradición jotera por su cercanía a las tierras aragonesas: “ni la señá Frasquita ni el tío Lucas eran andaluces: ella era navarra y él murciano” (Alarcón 1882: IV). De hecho, la condición femenina de la molinera, la señá Frasquita, remite a un tema melódico, que se representa en el registro agudo de los violines, con el final adornado por un tresillo y ligeras variaciones de *tempo, poco stringendo-allegretto mosso* (ver Figura 15).

Aunque Manzano (1993a: 131) vincula este tema con un canto popular de Extremadura, que recoge también Hess (2005: 108) desechando la teoría de García Matos “un tanto cauto, dando por seguro que [el tema de la jota] es ‘original creación del maestro’”, también podría ser una recreación del estribillo de la *Jota* de las *Siete canciones populares españolas*, con una inteligente inversión de su configuración interválica (ver Figura 16).

La jota rinde homenaje a la molinera, la verdadera heroína de la historia, que ha sabido salvaguardar su honra de los requiebros del poderoso corregidor. Su característico sello se revela capaz de gobernar la última danza, sobre todo, el estribillo, de enorme fuerza melódica. A pesar

de sus múltiples pasajes cromáticos, la jota se mantiene en do mayor, la tonalidad *blanca*, sin alteraciones ni teclas negras en el piano, un símbolo quizás de la reconciliación final del pueblo con el corregidor.



Figura 15. Falla: *El sombrero de tres picos* (1917), tema de la molinera (reducción para piano). Números de ensayo 11-12-13-14. Fuente: IMSLP

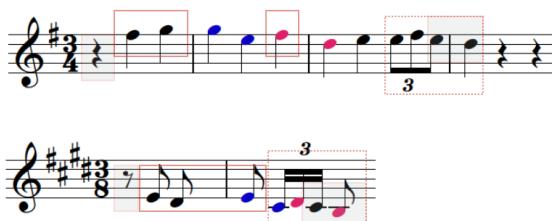


Figura 16. Falla. *El sombrero de tres picos* (1917), tema de la molinera; *Jota de Siete canciones populares españolas* (1914). Fuente: elaboración propia.

La jota presenta una forma tradicional en ritmo ternario, con la alternancia de estribillo y copla, además de una coda final, alejada, de nuevo, de la forma tripartita utilizada en Francia. El contraste viene en las coplas, que presentan una forma rapsódica, es decir, una libre concatenación de fragmentos, entre leitmotiv y danzas diversas. La coda no hace sino acelerar el ritmo trepidante de la jota, con un cambio a ritmo binario a partir de su última sección, donde se incrementa la tensión musical a partir de la combinación entre el leitmotiv de la molinera y el de la amenaza del corregidor. Ambos confluyen en el llamado *bercement du corregidor*, es decir, el manteo del personaje, cual *pelele*—*marioneta*, literalmente, en el texto de cabecera—.

El apabullante éxito del estreno en Londres, en el Alhambra Theater, con un elenco internacional, coreografía de Massine, un trío protagonista de bailarines, Karsavina (molinera), Massine (molinero) y Woizikowski (corregidor), la decoración de Picasso y la dirección musical de Ansermet, demuestra también la amplia recepción internacional alcanzada por la jota aragonesa, la que fue elegida como colofón de la obra (González Mesa *et al* 2020).

6.- Manuel de Falla: un compositor de jotas de perspectiva universal

El regreso de Falla a España y, concretamente, a Granada, donde se estableció hasta su salida hacia Argentina después de la Guerra Civil, marca el fin de una etapa en su trayectoria. Falla entró en un reconocimiento espiritual que Roland-Manuel compara con el de Santa Teresa de Jesús: “Manuel de Falla se elevó a la maestría por un sendero que se acercaba siempre más al *camino de Perfección* de los místicos castellanos” (Roland-Manuel 1977: 45).

Frente al nacionalismo “esencial” de Adolfo Salazar, Falla expuso su concepción de nacionalismo “bien entendido”, una suerte de “esperanto musical” de carácter universal. Esto ocurrió después de que la Primera Guerra Mundial destruyó aquella cultura cosmopolita en que la música popular española, junto con la ópera italiana, se habían convertido en lengua franca (Figes 2020) en buena parte de los territorios europeos y americanos.

Madrid, lunes 5 de febrero [de 1923]

Creo, como usted sabe, en el nacionalismo de las esencias. Lo he dicho mil veces, no en el nacionalismo de las apariencias. Por eso me hacen reír las tonterías de los críticos extranjeros que no admiten por nacionales más obras rusas o españolas que las que les suenan a ellos como tales (...) Usted es un gran músico que escribe con temas andaluces o castellanos. Si fuese usted alemán (¡horror!) o francés, seguiría siéndolo aún no empleando dichos temas, y esos temas, sin usted, no serían su música. Su nacionalismo está en la esencia, en estar arraigado en el país y vivir de sus jugos vitales. Lo demás... véase Debussy o Ravel (Carredano 2022: 50-51).

[Granada], 2 de febrero de 1923.

Me consuelo pensando en que todo cuanto *vive* en la música europea proceda de un nacionalismo musical *bien entendido*. Ya lo dice Ravel: “dígase y hágase cuánto se quiera, pero, a la postre, los nacionalistas somos los únicos que llevamos razón...”. Y, ¿cómo vamos a considerar agotado nuestro nacionalismo musical cuando apenas hemos hecho otra cosa en ese sentido que demostrar alguna que otra laudable intención? [tachado: si todo está por hacer!] ¿O es que vamos a hacer de la música de España lo que el cursi Scriabin pretendió hacer de la de Rusia? El esperanto musical, el arte que llaman universal, es precisamente el representado por la *Dolores*, salvo sus números *zarzuelísticos*, éste preconizado por los germanizantes y por los editores mercachifles italianos (Carredano 2022: 49-50).

Buena muestra de ello es la expansión de la *jota aragonesa* durante el siglo XIX, mucho antes del nacimiento del compositor gaditano. Al tomar en cuenta su recurrencia en sus obras escritas entre 1905 y 1919, queda claro que esta danza es uno de los principales componentes de su período compositivo vinculado con la raíz folclórica “más refinada, con una capa agregada de técnicas impresionistas” (Schonberg 2007: 502), que Falla dosificaría cuidadosamente junto con las influencias mencionadas. “Yo soy opuesto a la música que toma como base los documentos folklóricos auténticos; creo, al contrario, que es necesario partir de las fuentes naturales vivas, y utilizar las sonoridades y el ritmo en su sustancia” (Falla 1950: 119). Estas, de igual modo, después de su retiro a Granada, siguieron resonando en diversos lugares del mundo.

En efecto, la *Nueva jota aragonesa* de Florencio Lahoz, basada en cantos populares de la Ribera Alta de Ebro y todas sus variantes habían llegado a América mucho antes que Falla en 1939. Esto aconteció gracias a virtuosos decimonónicos como Fontana (Vela 2022), Gottschalk (Brockett 1991) y White (Boyadjiev 2019), como expresión suprema del cosmopolitismo. La candidatura de la *jota* a la declaratoria de Bien Inmaterial de la UNESCO no ha hecho sino

reivindicar en tiempos presentes, junto con otras efemérides importantes, el centenario del estreno de *El retablo de maese Pedro*¹³ (1923).

Precisamente en 2023, en el Concierto de Año Nuevo desde el Musikverein de Viena, el evento musical por excelencia, la jota aragonesa adaptada por Franz von Suppé en laertura de su ballet *Isabella* (1868) ha sido escuchada a nivel global, confirmando esa condición universal de la jota que compositores como Manuel de Falla ya percibieron, a ambos lados del Atlántico.

BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR HERNÁNDEZ, CRISTINA

- 2017 “Conceptos de lo español en la música rusa. De Glinka a Manuel de Falla”. Tesis doctoral dirigida por Carmen Julia Gutiérrez González y Víctor Sánchez Sánchez. Departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid.

ALARCÓN, PEDRO ANTONIO DE

- 1882 *El sombrero de tres picos*. <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-sombrero-de-tres-pic-0/html/> [acceso: 20 de mayo de 2023].

ÁLVAREZ CAÑIBANO, ANTONIO

- 1996 *Los papeles españoles de Glinka 1845-1847. 150 aniversario del viaje de Mikhail Glinka a España*. Madrid: Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid.

BARREIRO, JAVIER

- 2014 *Biografía de la jota aragonesa*. Zaragoza: Mira.

BOYADJIEV, YAVET

- 2019 “El violinista José White en Estados Unidos: nueva información acerca de su gira norteamericana de 1875-1876”, *Revista Musical Chilena*, LXXII/230, pp. 115-145.

BROCKETT, CLYDE

- 1991 “Gottschalk in Madrid: A Tale of Ten Pianos”, *The Musical Quarterly*, LXXV/3, pp. 279-315.

BROWN, GEORGE

- 1937 “A Study of the Jota Aragonesa from a Historical and Structural Standpoint”, *Bulletin of the American Musicological Society*, II, pp. 14-17.

CARREDANO, CONSUELO

- 2022 *Manuel de Falla-Adolfo Salazar. Epistolario*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de estudiantes.

CHRISTOFORIDIS, MICHEL

- 1995 “Folksong models and their sources in Manuel de Falla’s Siete canciones populares españolas”, *Context: Journal of Music Research*, V/9, pp. 13-21.

CISNEROS SOLA, MARÍA DOLORES

- 2019 “La obra para voz y piano de Manuel de Falla: contexto artístico-cultural, proceso creativo y primera recepción”. Tesis doctoral dirigida por Yvan Nomnik y Elena Torres Clemente. Departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid.

¹³ “Todo lo tuyo es decisivo..., créelo [...] El retablo marca una época en nuestra Historia..., ya lo verás”, citado en carta neumática de Nin a Falla, desde París, el 26 de junio de 1923, AMF (carpeta de correspondencia 7333/026), en Valverde-Flores 2017.

FALLA, MANUEL DE

- 1922 *El cante jondo (canto primitivo andaluz): sus orígenes, sus valores musicales, su influencia en el arte musical europeo*. Granada: Urania.
- 1950 *Escritos sobre música y músicos*. Introducción y notas de Federico Sopeña. Buenos Aires: Espasa Calpe.

FERNÁNDEZ-SHAW, GUILLERMO

- 1972 *Larga historia de "La vida breve"*. Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente.

FIGES, ORLANDO

- 2020 *Los europeos. Tres vidas y el nacimiento de la cultura cosmopolita*. Madrid: Taurus.

GALLEGOS, ANTONIO

- 1990 *Manuel de Falla y "El amor brujo"*. Madrid: Alianza.

GONZÁLEZ MESA, DÁCIL, ANTONIO MARTÍN MORENO, IDOIA MURGA CASTRO Y ELENA TORRES CLEMENTE.

- 2020 *Repensar El sombrero de tres picos cien años después*. Granada: Archivo Manuel de Falla.

GONZÁLEZ PEÑA, MARI LUZ Y JUAN AGUILERA SASTRE

- 2020 *Epistolario Manuel de Falla y María Lejárraga-Gregorio Martínez Sierra (1913-1943)*. Granada: Editorial Universidad de Granada.

HARPER, NANCY LEE

- 2005 *Manuel de Falla: His Life and Music*. Lanham: Scarecrow Press.

HESS, CAROL

- 2005 *Sacred Passions: The Life and Music of Manuel de Falla*. Oxford: Oxford University Press.

INZENGA, JOSÉ

- 1874 *Ecos de España Tomo primero [Música notada]: colección de cantos y bailes populares*. Barcelona: Andrés Vidal y Roger.

LACÔME D'ESTALENX, PAUL

- 1872 *Échos d'Espagne*. Paris: Durand.

LAVAGNE, ANDRÉ

- 1984 *Chabrier*. Madrid: Espasa Calpe.

MANZANO ALONSO, MIGUEL

- 1993a "Fuentes populares en la música de *El sombrero de tres picos*", *Nassarre*, IX/1, pp. 119-144.

- 1993b "Precisiones sobre la Jota en Aragón", *Nassarre*, IX/2, pp. 281-285.

MARTÍNEZ SIERRA, MARÍA

- 2000 *Gregorio y yo*. Valencia: Pre-Textos.

MESSIAEN, OLIVIER

- 1993 *Técnica de mi lenguaje musical*. París: Ediciones Musicales Alphonse Leduc.

NOMMICK, YVAN

- 1998 "Forma y transformación de las ideas temáticas en las obras instrumentales de Manuel de Falla: elementos de apreciación", *Revista de musicología*, XXI/2, pp. 573-592.

- 2003 "La formación del lenguaje musical de Manuel de Falla: un balance de la primera etapa creadora del compositor (1896-1904)", *Revista de musicología*, XXVI/2, pp. 545-584.

- 2004 "El influjo de Felipe Pedrell en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla", *Recrea Musicología*, XIV- XV, pp. 292-307.

2014 "Wagner en Falla: una presencia continua", *Quodlibet: revista de especialización musical*, 55 (ejemplar dedicado a: Manuel de Falla, II), pp. 84-100.

OROZCO DÍAZ, MANUEL

1998 *Falla*. Barcelona: Salvat.

PAHISSA, JAIME

1947 *Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

PAHLEN, KURT

1960 *Falla*. Buenos Aires: Editora Nacional.

PRECIADO-ARANZA, GONZALO Y MARTA VELA

2024 "Cross-cultural Identities: An interdisciplinary analysis of the jota in The Three-Cornered Hat (1919)", *Dance Chronicle*, XLVII/3, pp. 1-30. <https://doi.org/10.1080/01472526.2024.2383502>

RAMÓN SOLANS, FRANCISCO JAVIER

2014 *Que no quiere ser francesa. Usos políticos y nacionales de un culto mariano en la España contemporánea*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

ROBLEDO THOMPSON, MACARENA

2023 "Marta Vela. La jota, aragonesa y cosmopolita. De San Petersburgo a Nueva York. Zaragoza: Pregunta Ediciones, 2022, 221 pp". *Revista Musical Chilena*, LXXVI/238, pp. 161-164.

ROLAND-MANUEL, ALEXIS

1977 *Manuel de Falla*. Paris: Éditions d'aujourd'hui.

SCHONBERG, HAROLD

2007 *Los grandes compositores*. Barcelona: Ediciones Robinbook.

SIMÓN, ANTONIO

2015 *Liszt en España*. Madrid: Fundación Juan March.

TIERSOT, JULIEN

1927 "Bizet and Spanish Music", *The Musical Quarterly*, XIII/4, pp. 566-581.

TITOS MARTÍNEZ, MANUEL

2020 *Epistolario Manuel de Falla-Leopoldo Matos (1909-1936)*. Granada: Editorial Universidad de Granada.

TORRES CLEMENTE, ELENA

2007 *Las óperas de Manuel de Falla, de La vida breve a El retablo de Maese Pedro*. Madrid: Sociedad Española de Musicología.

VALVERDE-FLORES, TAMARA

2017 "Manuel de Falla y Joaquín Nin Castellanos: historia de una amistad", *Quodlibet: revista de especialización musical*, 64, pp. 7-31.

VELA, MARTA

2021 "Goya, de Fuendetodos a Londres, de la mano de Manuel de Falla". *Sólo Digital Turia*. Disponible en https://www.ieturolenses.org/revista_turia/index.php/actualidad_turia/goya-de-fuendetodos-a-londres-de-la-mano-de-manuel-de-falla [acceso: 28 de mayo de 2025]

2022 *La jota aragonesa y cosmopolita: de San Petersburgo a Nueva York*. Zaragoza: Pregunta Ediciones.

Periódicos

Diario Oficial de Avisos de Madrid, Madrid, 1848.

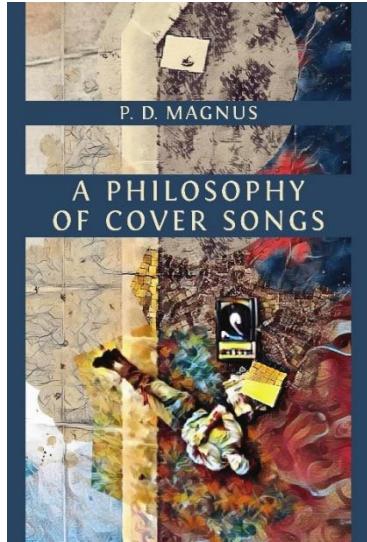
El Corresponds, Madrid, 1841.

Revue et Gazette Musicale de Paris, Paris, 1864.

RESEÑAS DE PUBLICACIONES

P. D. Magnus. *A Philosophy of Cover Songs*. Cambridge: Open Book Publishers. 2022. 145 pp. Acceso al libro (en formato pdf, descarga gratuita): <https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/54712>.

El libro consta de tres secciones de dos capítulos cada una. La primera nos aproxima al estudio de los *covers*; la segunda se dedica a su apreciación y escucha y la tercera se ocupa de temas metafísicos, como las relaciones identitarias entre una canción y sus *covers*. En realidad, la ontología y la metafísica, perspectivas características de la floreciente y vibrante filosofía del *rock*, son las piedras angulares de todo el libro. En el primer capítulo, Magnus realiza una revisión histórica del concepto, prácticas y valoraciones de los *covers* y pone en cuestión sus definiciones habituales. Al tratarse de un fenómeno sistemáticamente ambiguo, se rehúsa a definirlo de manera concluyente. En su lugar, se limita a ofrecer una condición necesaria pero no suficiente: *cover* es una *pista* o *grabación musical* que contiene una versión de otra grabación anterior de la misma canción la cual llama *versión* o *grabación canónica* (pp. 26-29).



Varios estudios reconocen tres tipos fundamentales de *covers*: 1) los que imitan con extrema precisión la grabación canónica; 2) los que la transforman aplicándole nuevos arreglos, cambios de género, etc. y 3) los que le introducen transformaciones tan severas que el resultado pone en duda que se trate de la misma canción (Butler 2010; López-Cano 2018). En el segundo capítulo Magnus introduce solo los dos primeros casos a los que llama respectivamente *covers miméticos* (*mimic covers*) e *interpretativos* (*rendition covers*). Como se verá más adelante, al autor no le interesa reconocer la ambigüedad del tercer tipo de *cover* porque una parte importante de su libro se dedica precisamente a discutir acerca de la identidad y límites ontológicos que existen entre las canciones y sus *covers*.

El capítulo tres ofrece varios criterios para evaluar y apreciar los *covers*. En principio, los *miméticos* se evalúan según su fidelidad a la grabación canónica, mientras que los *interpretativos* con relación a los cambios que le imprimen y el diálogo que establecen con ella. El autor distingue dos modalidades de valoración: la *apreciación inmediata* en donde el *cover* se valora por sus cualidades propias independientes de la versión canónica, y la *apreciación etiológica* en la que lo hace en relación con su precursora.

Estas relaciones son examinadas de manera más profunda en el siguiente capítulo. Un *cover* puede aludir directamente a la versión canónica de manera explícita, directa y puntual. Por ejemplo, el *cover* que la banda *punk* The Meatmen hace de "How Soon Is Now?" de The Smiths cambia la letra original para hacer comentarios irónicos a Morrissey, el cantante de la primera versión. Por su parte, el *cover* de Sid Vicious de "My Way" parodia la voz, presencia y significado de la de Sinatra. En estos casos, algunos elementos de ambos *covers* aluden explícitamente a sus versiones canónicas para decir algo sobre ellas. Ahora bien, también existen *alusiones saturadas*. En estas, todo el *cover* hace referencia a la toda grabación precursora. Lo encontramos en los álbumes tributo donde cada artista propone una versión personal de una canción de la persona homenajeada.

Aquí ocurre lo que Leddington llama *escuchar en* (*hearing in*): cuando no solo identificamos que una canción es un *cover* de otra sino que, de manera efectiva, escuchamos la grabación canónica dentro de la nueva versión (Leddington 2021: 358). Esto influye de manera determinante nuestra experiencia musical. A este tipo de grabaciones el propio Leddington les llama *covers pictóricos o descriptivos* (*pictorial cover*). El capítulo termina con una reformulación de los modos de apreciar un *cover*. Ahora, Magnus propone tres: 1) apreciación del *cover* por sí mismo sin considerar la grabación canónica; 2) apreciación del *cover* teniendo en cuenta nuestro conocimiento de la grabación canónica pero sin escucharla dentro del *cover* y 3) apreciación del *cover* oyendo la versión de referencia dentro de él. Esta última es la modalidad más profunda de la experiencia del *cover*.

El quinto capítulo introduce algunos dilemas metafísicos en relación con la identidad de las canciones y sus *covers*: ¿hasta qué punto estos siguen siendo la misma canción que actualizan y cuándo pueden considerarse un nuevo tema? Magnus analiza cuatro casos. El primero es el de los *covers interpolados* (*interpolated covers*) (McLeish 2020). La interpolación se refiere a la incorporación de elementos de una canción preexistente en un tema nuevo. A diferencia del sampleo, la interpolación no toma trozos de pistas para insertarlas en nuevas grabaciones, sino elementos que se han de interpretar de nuevo. En algunas ocasiones los alteran pero en otras logran que suenen de manera muy similar a la grabación precursora (López-Cano 2025). Magnus menciona varios casos de canciones que interpolan fragmentos de otras¹. Se trata de un tipo de versión que es más similar a la canción previa que una canción nueva, pero menos similar que un *cover* ordinario (p. 101).

El segundo caso que analiza es el *cuestionario Bartel*. A partir de un pequeño trabajo experimental, Christopher Bartel (2018: 358) descubrió que las audiencias comunes tienden a considerar intuitivamente que dos versiones del mismo tema son canciones diferentes si perciben grandes cambios de energía o significado, independientemente de los elementos formales que comparten. Magnus destaca que aun en el caso de algunos *covers miméticos*, un porcentaje significativo de personas consideraron que no era la misma canción que la "original". En efecto, las audiencias asocian la identidad de una canción no solo a sus características estructurales sino a su propia experiencia de escucha.

El tercer caso que examina es la paradoja del *cover sorprendente* (*striking cover*) (Kania 2006). Esta se refiere a la posibilidad de que una canción original (A) se versione por otra (B) introduciendo ligeras modificaciones. Luego, otro *cover* (C) hace lo mismo con el (B) y así sucesivamente. En este proceso se puede dar el caso de que, al final de esta cadena, un *cover* (Z) de la misma canción suene completamente diferente a la canción (A). Este proceso resulta muy llamativo. Sin embargo, el autor no ofrece ejemplos reales. Se limita a enumerar algunas aproximaciones.

El cuarto caso es un regreso al *cover referencial*: aquellos que hacen alusiones explícitas y puntuales a sus versiones canónicas como las ya mencionadas "How Soon Is Now?" de The Meatmen y "My Way" de Sid Vicious. Además agrega una interpretación de "Mack the Knife" donde Ella Fitzgerald comenta una versión anterior del mismo tema realizada por Bobby Darin y Louis Armstrong. A este ejemplo Magnus le llama "el dilema Fitzgerald". Todos estos *covers* explícitamente comentan algo sobre su versión precursora. De este modo, asumen funciones metatextuales. Esto pone de relieve un dilema ontológico: si una versión dice algo acerca de otra, ¿ambas siguen siendo la misma canción?

Todos estos casos cuestionan los límites de la identidad de una canción y generan preguntas en torno a los *covers*: si acaso son el mismo tema que versionan o si en ocasiones se pueden convertir en una entidad musical independiente.

¹ Por ejemplo: "Respect" (1988) de The Real Roxanne que interpola fragmentos de "Respect" (1967) de Aretha Franklin; "The Twist (Yo, Twist!)" (1988) de Fat Boys que incluye elementos de "The Twist" (1958) de Chubby Checker y "Do Wah Diddy" (1988) de 2 Live Crew con presencia de "Do Wah Diddy" (1964) de Manfred Mann.

En el último capítulo se dedica a establecer criterios filosóficos para resolver estos acertijos metafísicos. Magnus propone una interesante teoría de la identidad de las canciones inspirada en la evolución de las especies biológicas. Cada especie, en la medida que se reproduce, se va transformando para adaptarse mejor al medio y asegurar su supervivencia. En biología, la noción de especie no señala a una clase de objetos independientes, pues cada organismo está conectado con los otros: comparte características que se perpetúan por medio de la reproducción. De este modo, una especie es un *linaje* de organismos interrelacionados que, dentro de su individualidad, poseen características comunes.

Al igual que las especies biológicas, las canciones no son entidades fijas e inmutables. Sus diferentes interpretaciones, grabaciones y *covers* las transforman continuamente a lo largo del tiempo: son *individuos históricos*. Del mismo modo que una especie es un *linaje* de organismos, una canción es un “linaje de versiones conectadas por relaciones de inspiración y copia”. Al igual que “los miembros de una especie son organismos de descendencia común, las versiones de una canción son interpretaciones/grabaciones con continuidad histórica y dependencia causal” (Magnus 2022: 115). Las canciones, como las especies, pueden variar a lo largo del tiempo y transformarse en diverso grado. Esta analogía le permite proponer la tesis de que un tema y su cover no son *siempre* la “misma canción” (p. 109).

Magnus introduce varios ejemplos en los cuales puede ser difícil determinar de manera clara o unívoca cuándo un *cover* sigue siendo la misma canción de la grabación canónica, y cuándo se convierte en una nueva. Dependiendo de los criterios elegidos para su análisis, es posible obtener respuestas diferentes. Por ello propone una aproximación *pluralista* para la determinación de la identidad de una canción. Distingue entre el *pluralismo de rango* y el *pluralismo de concepto*. La taxonomía natural establece un orden jerárquico con categorías distintas como reino, filo, clase, orden, familia, género y especie. Sin embargo, el *pluralismo de rango* nos advierte que en ocasiones esta jerarquía se vuelve escurridiza. En estos casos, la determinación de la categoría apropiada se guía tanto por atributos biológicos como por componentes subjetivos de quien establece la taxonomía.

En efecto, hay momentos en que dos versiones pueden considerarse la misma canción, una sub-canción, o canciones diferentes, dependiendo de los criterios aplicados. Estos tienen que ver tanto con rasgos formales e históricos de la canción, como con la actitud con la que la escuchamos. Los casos de *especies incipientes* son un ejemplo de esta dificultad: subgrupos dentro de una especie que están en proceso de convertirse en especies distintas. Por ejemplo, la famosa “Respect” (1967) de Aretha Franklin es en realidad un *cover* de la misma canción cantada por Otis Redding. Sin embargo, la versión de Franklin ha generado sus propios *covers* con características propias que no toman en consideración la versión de Redding. Para Magnus, esto indica que la de Franklin ha empezado su propio linaje de versiones, por lo que puede ser considerada una canción independiente. Por otro lado, otros oyentes que estén familiarizados con la grabación de Redding siempre considerarán la de Franklin como un *cover*.

El *pluralismo de concepto* se refiere a que se pueden aplicar tres tipos de criterios para valorar si dos versiones son la misma canción: 1) *características musicales*, 2) *palabras específicas* de la letra o 3) *significado general* en el mensaje verbal de la canción. Por ejemplo, la canción “California Über Alles” (1979) de Dead Kennedys se interpreta con la misma letra en la versión metal que hace de ella Vio-Lence, en 2020. En términos del criterio de *palabras específicas* se trata de la misma canción. Sin embargo, como los hechos sociales relatados en la versión canónica no se ajustan a la realidad política del momento de la versión, a nivel del *significado general* se trata una canción diferente, pues cada una construye un mundo de sentido distinto. En cambio, la versión de Disposable Heroes of Hiphoprisy de 1992 cambia la letra. Esto significa que sería una canción diferente en cuanto a *palabras específicas*. Sin embargo, en la medida en que realiza un comentario a una situación política similar a la grabación precursora, es fiel al *significado general* original: es la misma canción.

Consideremos la ya mencionada versión de “Mack the Knife” de Ella Fitzgerald. Si se toma el criterio de las *características musicales*, es la misma canción que la de Louis Armstrong y Bobby Darin. Sin embargo, como introduce nuevas *palabras específicas* se puede considerar una canción diferente. George Harrison fue condenado por “plagio inconsciente” porque su “My Sweet Lord” (1970) reproduce elementos musicales identitarios de “He’s So Fine” (1963) de The Chiffons. Desde el punto de vista de las *palabras específicas* y de la letra como *significado general* son dos canciones diferentes. Pero desde la perspectiva de sus *características musicales* se trata de la misma canción (*sic*) (p. 117). Para Magnus existe una libertad de interpretación que permite a cada oyente decidir cómo percibir una canción y su relación con otras versiones.

A Philosophy of Cover Songs de P. D. Magnus nos permite incursionar en el intrincado mundo de la filosofía del *rock*. Para quienes investigamos la música desde la perspectiva de su circulación y significación social, sus abstracciones metafísicas nos pueden resultar desconcertantes y, en muchas ocasiones, inoperativas. No es que en el terreno culturalista no trabajemos con abstracciones. Simplemente las nuestras poseen otros significados y funciones. De este modo, podemos cuestionar la pertinencia de curiosidades ontológicas como el *cover sorprendente* o de otros constructos teóricos en torno a la identidad de las canciones que no toman en cuenta preocupaciones del mundo real; por ejemplo, los criterios y argumentos de las sentencias judiciales por plagio.

Magnus es consciente de que su noción de *cover* “solo existe en la música rock” (p. 6). Sin embargo, como otros autores (Burkett 2015), no duda en recurrir puntualmente a ejemplos de otras culturas musicales como el *jazz*, el *soul* o el *funk*, para introducir “acertijos” que el *rock* no padece. No existe un “dilema Fitzgerald”: como la salsa, cierto tipo de *jazz* puede improvisar letras autorreflexivas que introducen comentarios a sí mismas o a otras versiones de la misma canción. Por otro lado, la *metalepsis* y la autorreferencia son comunes en muchas músicas.

Es un gran acierto que su *pluralismo de concepto* otorgue mucha importancia a la letra para definir la identidad de una canción. Podría afinar más en este aspecto y distinguir entre significados globales y, por ejemplo, esquemas narrativos o marcos de situación relatados en las letras. Sin embargo, su análisis musical, en todo el libro, es bastante limitado: Por un lado, aunque “My Sweet Lord” incluya suficientes elementos identitarios de “He’s So Fine” como para condenar a Harrison por plagio; musicalmente no son idénticas y cualquier oyente promedio nota las diferencias. Por otro lado, negar que “My Way” sea un *cover* de “Comme d’habitude” y afirmar que es una canción distinta solo porque Paul Anka cambió su letra original (p. 118) no se ajusta ni a la realidad histórica ni a la legal: sus créditos incluyen también a François y Reaux. Esto mina calado reflexivo a su teoría.

Es muy discutible que canciones que emplean interpolaciones o sampleos se puedan conceptualizar eficazmente como *covers interpolados*. No es posible reducir todos los procesos de intertextualidad, préstamos y alusiones a un mismo término teórico. La noción de *cover* no puede hacerse cargo de todo ello. Es indispensable considerar el cúmulo de teorías a nuestro alcance acerca del reciclaje en diversas tradiciones musicales para distinguir más finamente todos estos procesos.

Su teoría del linaje de canciones para comprender su identidad resulta muy estimulante. Pone énfasis en que necesitamos modelos de análisis que introduzcan categorías que vayan más allá de oposiciones binarias. Sin embargo, la perspectiva evolucionista introduce una limitada lógica lineal. Se echa en falta que no haya informado sus constructos teóricos en trabajos que proponen lógicas rizomáticas, como el de Middleton (2000).

El problema más grave del libro es su inconsistencia con los propios principios teóricos que pretende seguir. Algunos filósofos consideran que la “obra fundamental” en el *rock* es la *pista*: una grabación que no es el registro de una *performance simpliciter* (en directo, cara a cara), sino una *composición de sonidos fijos* realizada en el estudio. Su naturaleza es *autográfica*, posee propiedades estables y funciona de manera similar a la de una pintura: suele existir en una única versión canónica y cualquier alteración a la misma produce un *nuevo objeto material* que es vivido como copia, versión, *cover* o, incluso, falsificación. Sin embargo, Magnus se hace eco de

reflexiones que aceptan que es inevitable que una *pista* de rock funcione también como cualquier otra *canción* que se puede transcribir en una partitura y está sujeta a una multiplicidad de *performances simplicer* (pp. 36-40). Éstas pueden poseer innumerables variantes en su tonalidad, tempo, timbre, armonía, arreglo, duración, letra, etc.; y sin embargo, seguir siendo la misma *canción*. De este modo, una misma *pista* tiene al menos otra forma de existencia, en este caso *alogrífica*, cuya identidad ya no está en el nivel material de la grabación, sino al nivel de estructuras ideacionales cuyo estudio requiere de otros instrumentos (López-Cano 2018: 33-74).

El pluralismo de Magnus considera criterios alternativos para determinar la identidad de una canción exclusivamente en su modo de existencia como *pista* de sonidos fijos. Nunca contempla su identidad como estructura ideacional. Sin considerar esta posibilidad, es imposible entender los límites de la identidad de una canción. En cualquier caso, cuando la metafísica opta por “criterios pluralistas”, ya está aceptando cierta derrota.

Rubén López Cano
Escola Superior de Música de Catalunya, España
lopezcano@yahoo.com

BIBLIOGRAFÍA

- BARTEL, CHRISTOPHER
2018 «The Ontology of Musical Works and the Role of Intuitions: An Experimental Study», *European Journal of Philosophy*, XXVI/1, pp. 348-367. <https://doi.org/10.1111/ejop.12247>.
- BURKETT, DAN
2015 «One Song, Many Works: A Pluralist Ontology of Rock», *Contemporary Aesthetics*, 13. https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/voll3/iss1/13/ [acceso: 11 de junio de 2025]
- BUTLER, JAN
2010 «Musical Works, Cover Versions and Strange Little Girls», *Volume! La revue des musiques populaires*, VII/1, pp. 1-30.
- KANIA, ANDREW
2006 «Making Tracks: The Ontology of Rock Music», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, LXIV/4, pp. 401-414.
- LEDDINGTON, JASON P
2021 «Sonic pictures», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, LXXIX/3, pp. 354-365.
- LÓPEZ-CANO, RUBÉN
2018 *Música dispersa. Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*. Barcelona: Musikeon.
- 2025 «Interpolación: fragmentación, ubicuidad y acronotopía de la escucha en el nuevo negocio del reciclaje musical», *Sonus Litterarum*, 11. <https://sonuslitterarum.mx/interpolacion-fragmentacion-ubicuidad-y-acronotopia-de-la-escucha-en-el-nuevo-negocio-del-reciclaje-musical/> [acceso: 11 de junio de 2025]
- MCLEISH, CLAIRE
2020 «“All samples cleared!”: The legacy of grand upright v. warner in hip-hop, 1988-1993». Tesis doctoral. Montréal: McGill University.
- MIDDLETON, RICHARD
2000 «Work-in-(g) Practice: Configuration of the Popular Music Intertext», *The Musical Work: Reality or Invention*. Michael Talbot (editor). Liverpool: Liverpool University Press, pp. 59-87.

RESEÑAS DE FONOGRAMAS

La palabra escondida. 6 obras para violoncello solo sobre poemas de Stella Díaz Varín. Beatriz Lemus Ávalos (violonchelo). [CD y Publicación digital] Obras de Cecilia Cordero, Ignacio Sierra, Carmen Aguilera, Jorge Pepi, Julio Torres y Víctor Ortiz. Fondo para Producción de Registro Fonográfico del Fondo de la Música del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2024.

Este disco se constituye como una propuesta artística que integra de manera sensible poesía y música. Las piezas que componen este registro fueron creadas especialmente por cuatro compositores y dos compositoras de nacionalidad chilena, a partir de estos seis poemas escogidos: “Trasluz”, “II”, “La palabra”, “Albedrío”, “Dos de noviembre” y “VIII”. En cada una, los compositores indagan de manera versátil en la sonoridad del instrumento, y exploran por medio de su lenguaje diferentes timbres, registros, usos del arco y la sordinas, e incluso la voz. Esto permite escuchar un paisaje de variados colores musicales, y generan contrastes de recursos composicionales entre cada propuesta: un panorama de diversas formas de abordar el lenguaje contemporáneo para este instrumento, con una notable actualidad.

Considerando lo anterior, llama la atención la integración entre poesía y música que da origen a un particular proceso creativo, que desde la música invita a una interdisciplinariedad de formas de lenguaje. Cada poema da origen a una composición, como dijimos, cuya temática se relaciona con el poema tangencialmente. Es así como el poema “Trasluz” da origen a la pieza *Contactus* de Cecilia Cordero (9'09”). En palabras de la compositora “ pierdo el contacto con la realidad y me encuentro ahí ante un cúmulo de intervalos cándentes”², los que parecen alumbrar una musicalidad vibrante por medio de la acción del arco en el instrumento. Se descubren una multiplicidad de matices que señalan con veracidad la pureza del sonido; del mismo modo, quizás, como Díaz Varín *trasluce*, por medio de las palabras, realidades ocultas y abatidas, detrás de halos de luz cuando se mira furtivamente³.

El poema “II”, da origen a la pieza *Terra* de Ignacio Sierra (7'49”). En esta pieza observamos un estruendo contundente. El uso del arco nuevamente se hace presente, pero con una articulación más ruda que indaga sobre todo en el registro medio y grave, generando un contraste muy expresivo cuando viaja por el registro agudo en valores más acelerados. Sierra dice “Profundo, reflexivo, como caminante en terreno desconocido, cuidadoso, atento al devenir”, lo que se hace cuerpo en el final meditativo, que nos recuerda algo de la sonoridad del inicio. Un “tiempo en el aire poblado de gestos”, en palabras de Díaz Varín en este poema.



² La alusión de Cordero a la palabra contacto aparece en la siguiente frase: “De tanto componer pierdo el contacto con la realidad y me encuentro ahí ante un cúmulo de intervalos cándentes”. Todas las citas de los compositores se han tomado del folleto que acompaña al fonograma.

³ Díaz Varín inicia el poema con el siguiente verso: “Que se me permita mirar por la ventana”, y más adelante, “La miserable luz”, para en la última estrofa expresar: “En estas agonías neblinosas / Estoy mirando desde una ventana ajena / Tras la luz de este rincón desconocido / Desde esta ventana hacia ningún paisaje / Hueco sin distancias / Seca pupila donde no respladecce / Ni el más leve trino”.

La duración de la pieza pasa con una fugacidad de notas que recuerdan la levedad del aire, pero con el peso propio de la naturaleza terrenal.

En tercer lugar, escuchamos *La palabra* (7'53"). Pieza de Carmen Aguilera, nombrada de la misma manera que el poema a la que alude. Su propuesta pareciera marcar un trasfondo relevante en la escucha del disco completo, no solo porque de un verso del poema se extrae su título (*La palabra escondida*), sino también porque incluye la voz de la chelista en la interpretación. Esta se nos revela en la escucha como un sello sonoro irrepetible. Nos sorprende este canto suave y melodioso, en cuya identidad tímbrica, de Lemus, se esconde aquel anonimato propio del sonido de un instrumento, que solo devela sutilmente la filiación con el intérprete. Aguilera declara la dedicatoria a Lemus e indica que "La Palabra se va develando en cada melisma o micromelodía con un concepto puro y claramente delineado. La idea del canto sin palabras acuna el resto del tejido". En paralelo Díaz Varín expresa "Hojeando hasta el deshilache / Sin dar con la palabra. / Se termina la búsqueda y el tiempo. / Vencida y condenada / Por no hallar la palabra que escondiste". La pieza elabora una melodía que siempre vuelve de manera distinta a través de este dúo de timbres. Esta ensوnación de *ritornello* pareciera esconder una y otra vez aquella palabra que no se encuentra por medio de la poesía.

El poema "Albedrío" da título a la pieza de Jorge Pepi⁴ (8'04"), y también al procedimiento para interpretarla. Esta se constituye como un "manual de instrucciones" que otorgan a la chelista, en palabras del compositor, "la responsabilidad del funcionamiento". Una suerte de oposición entre compositor y ejecutante, en que el primero decide quebrar la vieja costumbre de someterle por medio de una partitura, y sugiere esta vez algunos caminos que, con autoría, la intérprete deberá recorrer desde sus propias decisiones. Este gesto nos evoca la misma autoridad que el poema da a "la vigilia" ante "hombres castigados...que al engendrar falsos surcos, la semilla huyó despavorida". En oposición a los lenguajes sonoros anteriores, esta pieza propone un contraste. Contrastes de timbre, jugando con el arco en diferentes posiciones respecto del puente de manera abrupta. Contraste de intensidad en la propuesta de diversas sonoridades que cambian velozmente. El *pizzicato*, si bien no aparece por primera vez en el disco, toma otra apariencia en superposición a diversos tipos de *glissando*. La obra nos señala un sentido quebrado, aquello que ocurre cuando debemos tomar decisiones inesperadas, y Lemus responde a estas exigencias de manera notable.

El poema "Dos de noviembre" da origen a la obra XI/2 de Julio Torres (8'51"). Esta pieza también propone decisiones al intérprete, en términos de elegir el orden de los eventos con respecto a las propuestas del compositor, integrando además un comienzo improvisado. Nos encontramos aquí nuevamente con un procedimiento composicional que nos lleva a la sensación de cambios constantes. Ritmos que parecen insistir para luego desviarse rápidamente a otra forma de sonar. Torres explica que aplicó la técnica de *cut-up* de William Burroughs al poema de Díaz Varín, "buscando enfatizar musicalmente lo descrito por cada frase la cual se articula a través de palabras reiteradas o diferenciadas". Si bien, la escucha de este trozo también nos sugiere un recorrido entrecortado, la sustancia sonora indaga en otras formas, haciendo que el chelo pierda su identidad reconocible y en ocasiones surja una instrumentalidad diferente, ajena a lo que esperamos escuchar. Dos de noviembre, el poema que data el día de muertos, me parece es un homenaje a aquel sentimiento desbordante que surge cuando aquellos que estuvieron vivos ya no están presentes. Quizás la instrumentalidad que parece de otro mundo, señalada anteriormente, es el sonido que, imaginamos, emiten quienes están bajo tierra.

Finalmente, el disco se completa con ocho micropiezas de Víctor Ortiz, nombradas a partir de versos del poema "VIII" que también titula a la obra de manera completa; "estableciendo

⁴ Tuve la oportunidad de escuchar en vivo la interpretación de esta pieza en La Serena en 2023, en presencia del compositor. Algunas de mis conclusiones en este relato se relacionan con lo expresado por él en aquella oportunidad.

vínculos y relaciones retóricas en la individualidad de cada pieza". Cada micropieza establece un diálogo de sonoridades con la siguiente. En la primera (2'10") surgen los armónicos como consecuencia del sonido turbulento del arco. La segunda (1'26") indaga en una especie de murmullo rugoso, que se interrumpe a ratos por breves series de pizzicatos *alla Bartok* envolviendo la musicalidad en una fuerza creciente. La tercera (3'20"), mucho más lírica, de notas largas que se pierden, nos muestra una cualidad diferente en el sonido de armónicos, algo más suave, un susurro filoso sugerente. La cuarta (1'07"), la quinta (58") y la sexta (1'56") nos muestran un rumor escondido. La cuerda frotada aparece sin resonancia, de manera velada, seguramente por un particular uso de la sordina y los sonidos de eco que se producen al controlar el vibrar de la cuerda con artefactos⁵. Hay también un diálogo con el silencio. La seis contrasta a las demás con el uso de la velocidad y una intensidad fuerte en trémolos disonantes que viajan estrepitosamente entre los registros. Algo similar ocurre con la séptima (1'31"), donde se incorpora un siseo que acompaña un viaje de alturas *glissadas*.

En síntesis, la elección de cada poema propone una opción composicional. Esta, en ocasiones, también obliga a una nueva denominación que titula el procedimiento, la evocación o la sonoridad a la que da origen. El círculo se cierra en la interpretación de Lemus, quien aporta la consistencia material al circuito creativo que inició en su propia intención de hacer este proyecto.

Stella Díaz Varín nació en La Serena en 1926 para posteriormente trasladarse a Santiago a estudiar medicina. Beatriz Lemus, quien nació en Santiago cincuenta y ocho años después, cuenta que viaja habitualmente a La Serena a visitar a su familia desde la infancia⁶. Esta conexión territorial y espaciada temporalmente no parece ser casual en esta propuesta. Hay una memoria personal que Lemus homenajea por medio de esta elección, lo que también se trasciende sutilmente en la reseña, la dedicatoria y agradecimientos del disco. En palabras de Díaz Varín, un "arranque sentimental" de la poesía, cuya interpretación musical como acto creativo insta a la "memoria de otro arranque sentimental" en la música. Una expresión femenina fuerte en las palabras, las alusiones poéticas, en la sonoridad del chelo y en las búsquedas compositivas dedicadas a Lemus. Una fuerza creativa que se devela en la fisonomía artística de este disco. Algo que también clama una suerte de derecho de aparición, muchas veces opacado por nuestra propia historia. Yo diría por razones de género. Algo que, en este acto creativo, si bien no se declara, señala una intención que no es inocente.

Por ello, la experiencia de escuchar cada *track* del disco, al mismo tiempo que se lee cada poema, propone un estado diferente al de escuchar solo la música. Las palabras se esconden en los sonidos y las complementan abriendo una nueva dimensión sensible. En ese momento, se hace carne el título del disco y se comprende el interés artístico de la intérprete al encargar estas piezas con motivo de la poesía. Lemus, como artífice del proyecto, se nos presenta como la conductora de los hilos que tejen estos cruces, completando el gesto musical en su propia interpretación, cuya creatividad también la oculta en la composición de otro, haciendo evidente la primordialidad del intérprete en el acto de componer música.

La palabra escondida, como dije anteriormente, devela una acción creativa de notable actualidad; esto por medio del encuentro entre los lenguajes artísticos de dos mujeres, Díaz Varín y Lemus, una suerte de actividad inventiva que compromete las diferentes perspectivas composicionales que el proyecto convoca, expresándose en diversos medios instrumetales

⁵ En una clase magistral de Beatriz Lemus realizada el 2024 en La Serena, pude apreciar los diferentes procedimientos instrumentales propuestos en esta obra.

⁶ Esta información la obtengo de una conversación coloquial con la intérprete en una actividad ligada a la música contemporánea realizada en la Universidad de La Serena en 2023.

⁷ Expresado en "Presentación" del artículo dedicado a Stella Díaz Varín, en *Memoria Chilena* de la Biblioteca Nacional. El texto completo indica: "No. La poesía no es una ecuación biológica. La poesía, si tú la pudieras definir -porque es indefinible- es un arranque sentimental, es una memoria de otro arranque sentimental, nada más".

dados en la versatilidad sonora del chelo. No es solo el encargo de obras para ser interpretadas, es el desafío de integrar lenguajes: el de la poeta, de los compositores y compositoras y de la intérprete. Todo ello en la consolidación de una propuesta que aparenta ser solo música en el soporte del disco, pero trasciende hacia una acción de escucha que va más allá de los sonidos.

Eleonora Coloma Casaula
Universidad de Chile, Chile
elecolomac@u.uchile.cl

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE

2024 "Stella Díaz Varín (1926-2006)", *Memoria Chilena*. Disponible en <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3707.html#presentacion> [acceso: 15 de abril de 2025].

LEMUS, BEATRIZ

2024 *La palabra escondida. 6 obras para violoncello solo sobre poemas de Stella Díaz Varín*. Folleto del CD. Fondo para Producción de Registro Fonográfico del Fondo de la Música del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

RESÚMENES DE TESIS

Manuel Alejandro Parra Lavanderos. “Construcción de un imaginario de lo nacional en la música de tradición escrita chilena de la primera mitad del siglo XX”. Tesis para optar al grado de Magíster en Musicología Latinoamericana. Director de tesis: Dr. Juan Carlos Poveda Viera. Universidad Alberto Hurtado, Facultad de Filosofía y Humanidades, 2025, 120 pp.

A pesar de que el nacionalismo tuvo su origen en el ámbito político y social, sus alcances tuvieron especial eco en el mundo de la música y en muchos compositores y compositoras que vieron en esta nueva tendencia una legítima forma de expresión artística. En ese contexto, Chile no fue la excepción, y hubo efectos directos en la música de tradición escrita, la cual experimentó el desarrollo de un incipiente nacionalismo que apeló a las raíces de la tradición folclórica como principal referente.

Sobre esa base, la presente tesis plantea, como objetivo central, determinar la pertinencia o espacio que tuvo el nacionalismo como un ideal a seguir en la música de tradición escrita chilena de la primera mitad del siglo XX, esto, con el propósito de identificar los alcances de este fenómeno en el ambiente musical de aquel periodo. Tiene como objetivos específicos reconocer las principales propuestas musicales con una clara intención nacionalista; identificar compositoras y compositores que fueron visualizados por otros agentes para sustentar la idea de lo nacional en su obra y, finalmente, evaluar la pertinencia del desarrollo de una escuela nacionalista en Chile.

En cuanto a los aspectos metodológicos que sustentan la tesis, se consideró un trabajo que diera cuenta del desarrollo del fenómeno en Chile, en estrecha relación con el contexto histórico, social y cultural, para contribuir de esta forma a partir de un relato cronológico que reconoce las miradas de la historia, la sociología, la composición y en especial la musicología, desde una perspectiva interdisciplinaria. En esa línea, se propuso un estudio detenido del fenómeno a partir de abundante bibliografía recabada tanto de fuentes primarias como secundarias.

En el caso de las fuentes primarias, se consideraron artículos de revistas académicas y de prensa en los que se alude a este fenómeno y su eventual contribución a la música de tradición escrita. Al respecto, fue de mucha utilidad el acceso al sitio *Memoria Chilena* dependiente de la Biblioteca Nacional de Chile, espacio digital que conserva gran parte de las revistas académicas, revistas misceláneas, semanarios y periódicos de las primeras décadas del siglo XX. En estos medios varios autores, principalmente compositores, aportaron con su mirada crítica desde su condición de protagonistas, mediante escritos respecto del desarrollo de la institucionalidad musical de ese tiempo, incluido el fenómeno de lo nacional en la música de tradición escrita. En ese contexto, hay que destacar las revistas *Marsyas*, *Los Diez*, *Aulos*, *Zig Zag*, *Antártica*, el semanario *Pro Arte* y los diarios *El Mercurio* y *Las Últimas Noticias*.

En cuanto a las fuentes secundarias utilizadas, estas provienen en primer término de la *Revista Musical Chilena* (1945) la que, con artículos de diversos autores –fundamentalmente compositores y musicólogos–, me permitió generar un relato en torno a los posibles alcances del nacionalismo musical durante gran parte de la primera mitad del siglo XX. En consecuencia, resulta razonable que mucha de la información obtenida se concentre en este medio, debido a que la mayoría de los textos citados deben su autoría a personajes que fueron parte activa del ambiente musical que giró en torno al Conservatorio Nacional y al Instituto de Extensión Musical, entidades dependientes de la Universidad de Chile. En segundo lugar, figuran *Resonancias* (1997) y *Neuma* (2008), revistas de investigación musical que

contribuyeron desde una mirada renovada al objeto de estudio. Finalmente, es importante destacar la información recabada de otras fuentes, como las revistas académicas *Revista Internacional de Filosofía Política* –extinta en 2010–, *Analecta* –extinta en 2011–, *CISMA* –extinta en 2013–, *Nómadas, Anales, Actos, Diálogos, RAPHISA y Polis*, entre las más relevantes.

En relación con la organización de la tesis, se consideró su distribución en cuatro capítulos. Inicia con el estado del arte que, dada la abundante información recabada a partir de artículos académicos de revistas especializadas y literatura de diferentes autores, constituye el primer capítulo.

El segundo capítulo está centrado en el marco teórico, el que profundiza acerca del Nacionalismo, surgido como una corriente de pensamiento a partir de los procesos histórico-políticos en el marco de la era de las revoluciones y el proceso independentista americano. En ese contexto, los textos de Ernest Gellner, Benedict Anderson, Eric Hobsbawm, Nicolás Palacios y Bernardo Subercaseaux resultaron cruciales para comprender sus alcances. Del mismo modo, los conceptos de identidad, imaginario, indigenismo y criollismo son parte sustancial de este capítulo, considerando a Anthony D. Smith, Jorge Larraín, Cornelius Castoriadis, José Carlos Mariátegui y Héctor Nahuelpán como algunas de las principales fuentes referenciales.

El tercer capítulo, que es el más extenso, da cuenta del desarrollo del nacionalismo musical en Chile durante la primera mitad del siglo XX y la forma en que se hizo presente en diversos compositores y compositoras mediante el uso de determinados elementos identitarios en su obra como expresión de lo nacional.

El cuarto y último capítulo propone una mirada crítica frente al eventual desarrollo de una escuela nacionalista en la música de tradición escrita chilena de la primera mitad del siglo XX, y su relación con la experiencia de otras naciones latinoamericanas.

En cuanto a la contribución de la presente tesis al estudio del fenómeno, podemos considerar que ofrece una visión integral de los alcances del nacionalismo musical dentro de la primera mitad del siglo XX en Chile en clara connivencia con el contexto histórico y social de la época, vinculado también al desarrollo de la propia institucionalidad musical. En ese sentido, su principal aporte se centra en la profundización conceptual en el marco de una revisión crítica de las diversas menciones realizadas acerca de la corriente dentro de la literatura historiográfica y musicológica.

Por último, en términos de perspectiva investigativa, el escrito abre la posibilidad de ahondar en el desarrollo de la música de tradición escrita a partir de la segunda mitad del siglo XX, y profundizar en la forma en que el fenómeno de lo nacional se pudo hacer presente en otros momentos de la historia, no como un sentido de reafirmación de la nación desde una perspectiva decimonónica, sino más bien en términos de la búsqueda incesante de lo identitario a partir de la fusión de las formas y procedimientos convencionales de la tradición musical occidental con los elementos asociados al folclor tradicional y la música de los pueblos originarios, en un proceso de evolución continua en el que la hibridación y la síntesis de datos sonoros cumple un papel relevante.

Manuel Parra Lavanderos
Universidad Alberto Hurtado, Chile
aparra1973@hotmail.com

CRÓNICA

Gustavo Becerra-Schmidt en Alemania desde la mirada de un colega

Pocas semanas después del golpe militar del 11 de septiembre de 1973, conocía a Gustavo Becerra-Schmidt como expositor en un acto organizado por un comité de solidaridad con Chile de la ciudad de Friburgo. Estos comités buscaban instar al gobierno alemán a que rompiera relaciones con Chile y, en la medida de lo posible, ofreciera un nuevo hogar para quienes habían logrado escapar del país. Becerra-Schmidt no era un orador elocuente, de palabras encendidas y que hiciera con sus manos los gestos grandilocuentes que en Alemania se perciben como “típicamente latinoamericanos”. Pero era auténtico, convincente, objetivo y sensato. Sin embargo, tras su apariencia tranquila ocultaba un torbellino de emociones. Inmediatamente después del 11 de septiembre de 1973, Becerra-Schmidt compuso *Las Satrapías*¹, basada en el poema homónimo escrito por Pablo Neruda en su *Canto General* (1950), que tras el golpe militar circuló en una versión actualizada a septiembre del ‘73². La obra debe leerse como un psicograma de Becerra-Schmidt, quien fue despedido del servicio diplomático, expulsado de la Universidad de Chile y quedó repentinamente cesante.

La pieza, que musicaliza en una traducción al alemán – posiblemente propia – del poema, comienza con tres salvas militares en la percusión, seguidas de las palabras “las satrapías”, pronunciadas por todos los músicos. Tras otras tres salvas, la cantante pronuncia “Nixon, Frei y Pinochet”. La percusión toca, como se indica, “con salvaje indignación”, en la que repeticiones de tres notas en varios registros evocan el nombre “Pinochet”. El siguiente verso, “hasta hoy, hasta este amargo mes de septiembre de 1973”, desemboca en un caos salvaje de todos los instrumentos en quintillos y seisillos. Tras una pausa, nuevamente tres salvas acompañan el texto “Bordaberry, Garrastazú y Banzer”, donde el número de “balas” aumenta de cuatro a nueve y desemboca en un *sffz* de trompeta. La voz canta “susurrando” breves motivos entrecortados de segundas menores descendentes. En el texto “con tanta sangre” las segundas menores se prolongan en un motivo del suspiro (*molto espressivo*, con sordina, etc.), que desemboca en un dúo de flauta y oboe, mientras la cantante “con los dientes apretados” vuelve a declamar “con tanta sangre” y finalmente, con la boca abierta en el *sffz*, concluye en la expresión “y fuego”.

Esta protesta musical en alemán como reacción a un poema de Neruda puede definirse como un motivo central en la vida de Becerra-Schmidt después de 1973. En los meses invernales siguientes, trasladó este mismo gesto al espectáculo multimedial *Chile 1973*, que designa en la partitura como “cantata” y contiene numerosos textos de poetas amigos, así como documentos sonoros originales traducidos al alemán. Esta obra nunca fue estrenada. Cincuenta años después del golpe, en 2023, el sucesor de Becerra-Schmidt como agregado cultural en la embajada chilena en Berlín intentó en vano encontrar la forma de llevar al escenario la compleja obra.

Menciono estas dos obras que nunca llegaron a estrenarse porque son la introducción a varias composiciones políticas realizadas por Becerra-Schmidt en los años siguientes. En 1974, recibió ofertas para trabajar como académico en Berlín y en Oldemburgo. En 1980, explicó su decisión a favor de la ciudad provincial de Oldemburgo con las siguientes palabras: “Para mí, Oldemburgo constituyó un intento de combinar dos cosas que hicimos en Santiago por

¹ Todas las composiciones mencionadas en este texto están disponibles *online* en <https://www.komponisten-colloquium.uni-oldenburg.de//Becerra-Schmidt/alle-es.html> [acceso: 9 de junio de 2025].

² Véase el poema en <https://elhistoriador.com.ar/las-satrapias/> [acceso: 9 de junio de 2025].

separado: el trabajo en la Escuela Vespertina y en la Facultad"³. La Universidad de Oldemburgo era considerada "de izquierda". El ministerio responsable prohibió que llevara el nombre de Carl von Ossietzky. Cuando la policía retiró el rótulo "Universidad Carl von Ossietzky" colocado por estudiantes en el edificio de la universidad, Becerra-Schmidt mencionaría que esto volvió a despertar en él el trauma del golpe del 11 de septiembre. Espontáneamente escribió el *Ossietzky-Lied* (Canción de Ossietzky) para un grupo de rock estudiantil, pero no pudieron interpretarla porque era demasiado difícil. Una vez más, la protesta musical de Becerra-Schmidt no fue escuchada.

En 1933 el periodista y Premio Nobel de la Paz Carl von Ossietzky fue internado por los nazis en un campo de concentración cercano a Oldemburgo, donde fue maltratado hasta su muerte en 1938. Becerra-Schmidt se sintió identificado con esta figura. El *Ossietzky-Lied* constituyó el origen musical del extenso *Ossietzky-Oratorium* (Oratorio Ossietzky), que se estrenó en la Universidad de Oldemburgo en 1985 y fue un éxito rotundo. Esta fue probablemente su primera composición de gran impacto en Alemania. Al contrario, no causaron gran revuelo, pero tuvieron un efecto más duradero las obras que Becerra-Schmidt escribió para Quilapayún en la década de 1980 y que se interpretaron en toda Europa. Quilapayún se encontraba en una gira de conciertos en Francia el día del golpe militar y sus miembros no regresaron a Chile hasta 1988. El grupo conocía a Becerra-Schmidt desde la época de su Taller 44 y la Escuela Vespertina de la Universidad de Chile, y él escribió para su conformación andina-latinoamericana las obras *Américas, Memento, Allende - Cantata Populay Revolución* entre 1978 y 1980. Especialmente *Memento y Revolución* siguen figurando entre las obras más interpretadas de Becerra-Schmidt.

Quilapayún y América Latina por un lado, y la música política para la Universidad Carl von Ossietzky por otro, fueron los dos polos entre los que se movió Becerra-Schmidt como profesor universitario y compositor hasta su muerte. En ese sentido, no se lo puede catalogar como un compositor que solo compusiera eslóganes o utilizara únicamente percusión latinoamericana. También fue un provocador travieso y con gran sentido del humor. Cuando la Orquesta Estatal de Oldemburgo encargó al "hijo más famoso de la ciudad" una obra para el 150º aniversario de la orquesta, escribió el concierto para piano *Transvisión Fugitives*. Esta composición para orquesta sinfónica, a la que se añaden saxofones y batería de rock, se propone llevar al límite a una orquesta tradicional. Citas de piezas de Beethoven, Grieg y Chaikovski se interpretan en compás de 5/8 y se mezclan con Gershwin. A partir del compás 750, todos los miembros de la orquesta tienen que cantar la canción *Da, da, da* del grupo alemán Trio, que dominó las listas de éxitos del pop en 1982. Por último, la obra se desplaza a improvisaciones de los músicos hasta que el director abandona el podio.

En los años ochenta, el estudio de grabación de la Universidad de Oldemburgo brindó a Becerra-Schmidt la oportunidad de realizar música electroacústica. Allí colaboró con la empresa Rehberg, que representó en Alemania al ya legendario EMS Synthi A de la empresa inglesa EMS⁴. Este sintetizador difiere en todos los aspectos de los populares sintetizadores de reproducción de Moog & Co. No puede producir ningún sonido que recuerde a la escala temperada de doce

³ Wolfgang Martin Stroh, 1980, "Zwischenstation. Der weltweit renommierte chilenische Komponist Becerra-Schmidt fand als politischer Flüchtling an der Uni ein neues Wirkungsfeld", UNI-Info [Oldenburg] 4/80 p. 2, <https://presse.uni-oldenburg.de/uni-info/1980/UniInfo-80-4-maerz.pdf> [acceso: 9 de junio de 2025]. También lo señala aquí: "Esta segunda alternativa me pareció mucho más atractiva, tenía frescas las ideas y la experiencia de la reforma universitaria de la Universidad de Chile". En Gustavo Becerra-Schmidt, 2003, "En torno al exilio y a la transición a una forma de inmigración. Recuerdos sueltos y personales", *Revista Musical Chilena*, LVII/199, p. 60.

⁴ Becerra-Schmidt adquirió tres Synthi A para el estudio de grabación de la universidad. Federico Schumacher afirma: "El timbre distintivo del EMS Synthi 100 está presente en casi todo el material de los años 70-80" (Schumacher 2008). Synthi A era la edición de estudio de Synthi 100. En Federico Schumacher, 2008, "Palabras Iniciales", CD Gustavo Becerra-Schmidt Obra Electroacústica, Pueblo Nuevo, PN036, <https://pueblonuevo.cl/catalogo/obra-electroacustica/> [acceso: 9 de junio de 2025].

semitones, o a melodías o armonías. Por eso, las obras electroacústicas de Becerra-Schmidt se caracterizan por sus sonidos en movimiento. Cuando la empresa Rehberg empezó a fabricar detectores de movimiento capaces de generar reacciones en el Synthi A, Becerra-Schmidt fue uno de los primeros en Alemania en utilizar los nuevos dispositivos para concebir una exposición concertante titulada *Raum und Klang* (Espacio y sonido, 1980)⁵. Nunca abandonó del todo la música electroacústica “analógica” y nunca practicó la programación musical algorítmica en el sentido del IRCAM. En cambio, le fascinaron las posibilidades de la grabación MIDI, de la que ya en 1980 obtuvo un precursor israelí. *Preludio y Balistoc(c)ata* fue concebida con un programa de notación de este tipo en 1981.

Entre 1987 (*Interior*) y 2008 (*Percusiones y cibernetica*), Becerra-Schmidt desarrolló la interacción entre archivos MIDI y el Synthi A en su propio estilo con la máxima sofisticación. Solamente en *Concierto para 4 pianos sampleados* (2004) se difunden los sonidos de un piano comercial completamente sin procesar mediante un archivo MIDI (escrito en el programa de notación musical Finale). Tales experimentos parecían juguetones, pero iban en serio. En una entrevista de 1988, declaró: “Yo me siento libre. Libre de compromisos estilísticos, libre de compromisos históricos, pero no me siento libre de compromisos políticos ni de compromisos estéticos”⁶. Continuamente aportaba con obras corales al “izquierdista” Coro Bundschuh de Oldemburgo, pero también componía música de cámara más compleja, al límite de lo interpretable, por encargo de artistas individuales. Como no quería componer obras que quedaran guardadas, escribió pocas obras orquestales extensas en la década de 1980. Sin embargo, su viaje a Chile para el estreno de *Machu Picchu* el 16 de agosto de 1988 pareció estimularlo para embarcarse nuevamente en grandes partituras.

Becerra-Schmidt siempre se identificó como un compositor de “música aplicada”, a pesar de que sus partituras hayan sobrepasado a menudo los límites de lo razonable. En 2003 describió este principio con la frase: “Hay que tratar de hacer lo que uno mejor puede y hacerlo allí donde se necesita y donde se busque el aporte que se pueda dar”⁷. Esto significa que nunca renegó de su capacidad compositiva cuando hacía algo que, estaba convencido, era lo que había que hacer. Este fue también su principio como profesor universitario, que desafía a sus alumnos de una forma excepcional.

En la década de 1990 Becerra-Schmidt fue revalorado: recibió la Medalla de Plata al Mérito de las Artes, se convirtió en profesor emérito de la Universidad de Chile, dio conferencias en Chile, fue homenajeado en dos festivales en 1990 y 2001. Quilapayún dio un concierto por su 75° cumpleaños cuando Becerra-Schmidt ya padecía un cáncer de garganta. Al mismo tiempo, aunque ya no impartía clases en la Universidad de Oldemburgo, intensificó su trabajo teórico para seguir desarrollando su teoría de la composición. En Oldemburgo trabajó con un círculo de colegas preocupados por la multiculturalidad en la música y la sociedad. Pero no fue solo la conciencia de la creciente globalización de la música lo que lo volcó a nuevas reflexiones. Sobre todo, lo movió la reflexión acerca de su propia condición como artista entre Europa y América Latina. Tras quince años de exilio en Alemania, a partir de 1988, o bien 1990, volvió a ser libre de decidir: ¿Europa o América Latina? ¿Quién soy yo? ¿Alemán, chileno o ciudadano de los mundos?

En una entrevista realizada en Chile el 28 de agosto de 1988, se describió a sí mismo como “autoexiliado, porque no quiero vivir en un país sin democracia”⁸, lo que puede interpretarse

⁵ Instalación encargada por el Oldenburger Kunstverein. Se reestrenó en 1995 como versión *unplugged* “sin ingredientes electrónicos”.

⁶ Entrevista con Rosario Larraín para *El Mercurio*, conservada en el archivo: <https://www.komponisten-colloquium.uni-oldenburg.de//Becerra-Schmidt/texte/1988/MachuPichchu-2.pdf> [acceso: 9 de junio de 2025].

⁷ Becerra-Schmidt 2003: 65.

⁸ Ana María Foxley, 1988, “Un mito de carne y hueso”, *HOY*, 580 (29 de agosto), material conservado en el Archivo de Gustavo Becerra-Schmidt, Universidad de Oldemburgo,

como una declaración táctica o cautelosa, porque tras el 11 de septiembre de 1973, la alternativa al “autoexilio” habría sido la muerte o un campo de concentración. O bien quiso expresar que ahora permanecería en Alemania por voluntad propia. Al menos la mitad de sus obras vocales escritas en Alemania musicalizan textos de autores alemanes, todos ellos calificables como “izquierdistas” (Brecht, Fried, etc.). También se encuentran composiciones con sus propias traducciones de textos en español, al alemán. Como alemán, Becerra-Schmidt se comprometió musicalmente con los nuevos movimientos sociales de la República Federal Alemana. Como chileno, intentó mantener viva la crítica a la dictadura en Chile hasta 1990. Después del fin de la dictadura, Becerra-Schmidt inicialmente se restó de cualquier exabrupto de alegría. La cantata *La Muerte del Mar* con versos de Gabriela Mistral, compuesta en 1992, es un grito de terror sostenido por 462 compases. En *Überwindung*, encargo de la ciudad de Oldenburgo en 1994, se musicalizan inicialmente textos apocalípticos de la Biblia de Lutero, cuyos repetitivos patrones de doce tonos difícilmente pueden ser superados en su melancolía, hasta que todo se disuelve en el placer desplegado por el Salmo 23. Bajo el manto de la Biblia, el compositor desarrolla su visión ideal del desarrollo de Chile en 137 páginas de partitura.

Como Becerra-Schmidt después del año 2000 ya no pudo hablar, en los últimos diez años de su vida se lanzó a componer en el computador. Sus ensambles favoritos, el Coro Bundschuh y oh-ton, recibieron composiciones en las que revivía el viejo espíritu político (por ejemplo, *Wie das politische Singen geschieht, Ist da jemand?*, *Gehörtes Eigentum* y *Black Hole*). Recibió numerosos encargos de obras: *Concierto para arpa y orquesta* (2001), al que siguieron conciertos para flauta (2003), oboe (2003), viola (2004) y clarinete (2006) y se presentó al Premio Charles Ives de la SCD con la obra orquestal, de grandes dimensiones, *Génesis* (2006) a la edad de ochenta años. Además, revisó numerosas composiciones antiguas que consideraba dignas de ser interpretadas, las imprimió él mismo y las inventarió en la Biblioteca de la Universidad de Oldenburgo (por ejemplo, *Cuarteto nº 1, Dúo para violines* de 1952). Entre 1999 y 2008 Becerra-Schmidt hizo copiar todas sus partituras aún no publicadas por editoriales comerciales y las puso a disposición en línea en el *Becerra-Schmidt-Archiv* (Archivo Becerra-Schmidt) de la Universidad de Oldenburgo⁹. Este proyecto formó parte de una iniciativa de las universidades alemanas que buscó poner documentos a disposición de la comunidad académica de forma gratuita. Becerra-Schmidt declaró en la inauguración del archivo en 2008 que había iniciado este proyecto porque no le interesaban los derechos de autor ni el dinero, sino la interpretación de sus obras.

La última composición de Becerra-Schmidt, *Gehörtes Eigentum* (2008)¹⁰, está dedicada al Bundschuhchor. El texto fue escrito por un miembro del coro después de que este ensamble fuera invitado por la Organización de Autorrepresentación Mapuche de Temuco –lugar de nacimiento de Becerra-Schmidt!– y Santiago a cantar el *Canto General*¹¹. Mediante un juego de palabras entre “pertener” (los derechos de agua de ENDESA en la región mapuche), “escuchar” (“nuestra música”) y “fuerza mayor” (¿música o empresas?)¹², la obra articula en última instancia la pregunta que Becerra-Schmidt se hizo durante toda su vida: ¿puede la música ser políticamente eficaz? La obra coral se estrenó póstumamente en un concierto

<https://www.komponisten-colloquium.uni-oldenburg.de/Becerra-Schmidt/texte/1988MacchuPichchu-1.pdf> [acceso: 9 de junio de 2025].

⁹ Véase <https://www.becerra-schmidt-archiv.de> [acceso: 9 de junio de 2025].

¹⁰ Ambas versiones de la obra son propiedad del Bundschuhchor. <https://www.komponisten-colloquium.uni-oldenburg.de/Becerra-Schmidt/finale-pdf2022/f21-Geh%C3%B6rtes%20Eigentum%201%202008.pdf> [acceso: 9 de junio de 2025].

¹¹ Esther Rotstege, 2006, “10000 Besucher jubeln Oldenburgern in Chile zu”, *NWZ-Online* (21 de noviembre), <https://www.komponisten-colloquium.uni-oldenburg.de//Becerra-Schmidt/texte/BundschuhchorChile2006.pdf> [acceso: 9 de junio de 2025].

¹² “pertener” = “gehören”, “escuchar” = “hören”, “fuerza mayor” = “Höhere Gewalt” y el título *Gehörtes Eigentum* con los tres significados en relación con “propiedad” (“Eigentum”).

conmemorativo el 10 de diciembre de 2010, en la versión simplificada que Becerra-Schmidt realizó justo antes de su muerte.

Wolfgang Martin Stroh
Universidad de Oldenburgo, Alemania
wolfgang.stroh@uni-oldenburg.de

Traducido por
Daniela Fugellie Videla
Universidad Alberto Hurtado, Chile
dfugellie@uahurtado.cl

Laudatio a Tania León: XIX Premio SGAE de la Música Iberoamericana “Tomás Luis de Victoria”

El 14 de octubre de 2024 tuvo lugar la ceremonia de entrega del XIX Premio SGAE de la Música Iberoamericana “Tomás Luis de Victoria” a la destacada compositora cubanoamericana Tania León. Tras casi tres décadas de historia, desde 1996, el madrileño Palacio de Longoria, sede de la SGAE, abrió por vez primera sus puertas para recibir como depositaria de tan prestigioso lauro a una mujer.

La ceremonia contó, además de la interpretación musical de Adam Kent, Joana Thomé, Iris Azquinez y Antonia Valente, con la presentación de Juan José Solana, presidente de la Fundación SGAE, la lectura del acta y entrega del premio a cargo de Antonio Onetti, presidente de la SGAE. Y, por supuesto, la intervención de la compositora, quien en sentidas palabras agradeció a la institución y al jurado de esta edición del premio por el gesto histórico y esperanzador de tan decisivo galardón.

Es precisamente el jurado de esta edición, presidido por Álvaro Torrente e integrado por Tomás Marco, Luis Gago, Isabelle Hernández y Carmen Cecilia Piñero, el que destaca en su acta oficial el quehacer artístico de la compositora “como paradigma de comprensión y diálogo intercultural, junto a los exilios externo e interno que, como cubana en los Estados Unidos, han marcado su producción compositiva de alto reconocimiento internacional, así como a su posición como ser humano ante las coordenadas vitales por las que ha discurrido su trayectoria” (ver Figura 1).

A consideración de los lectores de la *Revista Musical Chilena*, se ofrece íntegramente la *laudatio* a mi cargo, cuya lectura devino en uno de los momentos centrales de la ceremonia:

Laudatio

Excelentísimos señores académicos, ilustres autoridades de la Fundación SGAE, señoras y señores:

Profunda es la emoción que me infunde, como musicólogo cubano de la diáspora, asumir con no poca agitación la voz concertante de esta “fiesta innombrable”, un oxímoron eterno y resonador con el que Lezama Lima, gigante de las letras cubanas e iberoamericanas, nos invita a celebrar momentos extraordinarios como el que hoy compartimos.

Conocer la existencia de Tania León, insigne compositora, directora de orquesta y pedagoga cubano-americana, ha sido para mí un excepcional hallazgo, aunque desafortunadamente reciente. No fue hasta 2009, año en que inicié mis investigaciones de doctorado en la Universidad de Oviedo, cuando su nombre irrumpió con fuerza en mi (in)conciencia intelectual. Una y otra vez, su figura emergía en el estudio de cinco compositores de la diáspora cubana de finales del siglo XX y principios del XXI a los que dedicaba mi esfuerzo.



Figura 1: Ceremonia de entrega del XIX Premio SGAE de la Música Iberoamericana “Tomás Luis de Victoria” en la Sala Manuel de Falla del Palacio de Longoria, Madrid, 14 de octubre de 2024. De izquierda a derecha: la musicóloga Carmen Cecilia Piñero, miembro del jurado de premiación; Juan José Solana, presidente de la Fundación SGAE; el musicólogo Iván César Morales Flores; la compositora Tania León, en posesión del trofeo; Antonio Onetti, presidente de la SGAE, y Álvaro Torrente, presidente del jurado de premiación. Copyright: Sergio Albert / Fundación SGAE.

En su natal Habana, el acreditado *Diccionario de la música cubana* de Helio Orovio, publicado en 1981, no incluía el nombre de León, ya reconocida compositora de obras como *Tones* (1970-71), *The Beloved* (1972), *Haiku* (1973), *Doubla* (1974), *Concerto criollo* (1980), *Belé* (1981) y *Permutation Seven* (1981), además de receptora de los saberes de Bernstein y Ozawa en el Tanglewood Music Center de la Orquesta Sinfónica de Boston. Un silencio ensordecedor envolvía su figura, al igual que la de otros célebres músicos cubanos de la emigración. En 2004, un nuevo diccionario enciclopédico de la música de la isla salió a la luz en La Habana, esta vez bajo la autoría de Radamés Giro. Los flujos políticos circunstanciales de la mayor de las Antillas propiciaron, ahora sí, la inclusión de León junto con otros “silenciados”, aunque no por ello libres de caprichosos artilugios de restricción y censura.

Tras su salida de Cuba hacia Estados Unidos en 1967, a bordo de uno de los llamados “Vuelos de la Libertad”, León no pudo pisar nuevamente tierra cubana hasta 1979. Doce años de inapelable distancia física y emocional que le impidieron, entre otras experiencias vitales, despedirse de su abuela Rosa Julia de los Mederos, pilar irreemplazable en su dilatada aventura musical. Fue en el seno de su familia donde su música rompió por vez primera el corpóreo silencio habanero, lo que desencadenó un punto de inflexión en su producción musical, un

punto de sutura o confluencia en el que la inunda, todavía más, el impulso de una historia compartida y vigente de desplazamiento y resistencia. En palabras de la compositora:

Sentí una explosión dentro de mí. Me di cuenta de que había cosas muy queridas en mí que estaba negando. Y sentí que los sonidos de mi entorno, los sonidos de mi infancia, empezaban a volver a mí.

Obras como *Cuatro piezas para violoncelo solo* (1983) —dedicada a su fallecido padre—, *A la Par* (1986), *Ritual* (1987), *Indígena* (1991) y las sinfónicas *Batá* (1988) —dedicada también a su padre—, *Kabosile* (1988) y *Carabalí* (1991) inauguran y expanden hasta el presente ese nuevo torrente evocador de rumbas, congas, danzones, sones, toques rituales de ascendencia africana y otras músicas populares que, junto con amigos, exploró en sus años de adolescencia en el barrio de Cayo Hueso. Desde entonces, en la música de León dialogan códigos sonoros, simbólicos y culturales diversos que conforman redes híbridas en continuo flujo de saberes, cruce de fronteras e identidades relacionales. En otras palabras, diálogos que desvelan procesos continuos y voluntarios de asimilación-conciliación entre “el aquí y el allá” de su imaginario transfronterizo habanero y neoyorquino, acorde con la visión sociológica cultural de Stuart Hall de vivir “con y a través de la diferencia, y no a pesar de ella”.

La música de Tania León, al igual que su identidad, habita en la interfaz o intermedio de ese “tercer espacio” descrito por el teórico del poscolonialismo Homi K. Bhabha, o, mejor aún, como advierte Benítez-Rojo, autor del antológico ensayo *La isla que se repite*, “de acuerdo con las tontas etiquetas que se nos ponen a los caribeños en Estados Unidos”, en el guion que separa los dos componentes del gentilicio cubano-americano, “es decir, entre un acá y un allá, en el medio de un manglar”.

El espesor resonante de tan inquieta amalgama se vislumbra, con toda su fuerza, en clásicos del catálogo de la compositora como *Batey* (1989), trabajo colaborativo para ensamble vocal y percusión, realizado junto con el pianista y compositor dominicano Michel Camilo, y *Scourge of Hyacinths* (1994/1999), una ópera en dos actos y doce escenas basada en la obra radiofónica del Premio Nobel nigeriano Wole Soyinka. Ambas obras tienden puentes sonoros que exploran desplazamientos, pérdidas, resilencias, derechos humanos y patrimonios ancestrales que viajan de un ingenio azucarero antillano de siglos no tan pretéritos al Movimiento por los Derechos Civiles de Estados Unidos en tiempos de Luther King, y de una reciente dictadura sudafricana “sin nombre” a los reinos espirituales de Yemanjá, deidad de ascendencia nigeriana a la que, afirma León, “mi abuela y mi madre, devotas de la tradición yoruba, solían rezar”.

Como afirmó Hans Werner Henze, artífice vital de la realización y el estreno de su ópera en la Bienal de Múnich de Nuevo Teatro Musical de 1994, la música de León evoca “un mundo sonoro completamente nuevo, poderoso, moderno, lleno de futuro, lleno de dulces promesas”.

Precisamente por toda esta fluidez de visión y amplitud de búsquedas sonoras, la obra de Tania León rechaza visiones estrechas de etiquetas como raza, etnia, origen nacional, género y demás constructos nominales que no solo agitan y re-conceptualizan el *establishment* de la música de arte estadounidense, sino las corrientes de pensamiento en torno a las músicas y las sociedades, en diálogo con los emergentes estudios de género y decoloniales/descoloniales. Frente a las desigualdades sociales, el racismo institucionalizado y la inserción a un ámbito profesional dominado por hombres, el activismo y la agencia desarrollados por León como músico y pedagoga desde el vasto campo de su disciplina destacan en iniciativas como cofundadora y directora musical del Dance Theatre of Harlem y de la Serie de Conciertos Comunitarios de la Filarmónica de Brooklyn; docente durante más de treinta años del Conservatorio de Música del Brooklyn College; compositora residente en el Instituto Lincoln Center; asesora de música nueva de la Filarmónica de Nueva York; cofundadora del Festival Sonidos de las Américas, proyecto de música latinoamericana emprendido junto con Dennis Russell y la American Composers Orchestra; o su más reciente Composers Now, que fundó en 2010 y lidera con el propósito de “empodera[r] a todos los compositores vivos, celebra[r] la

diversidad de sus voces y honra[r] la importancia de sus contribuciones artísticas al tejido cultural de la sociedad".

Sin embargo, ninguno de ellos resulta determinante para que León se autoperciba como algo más que músico, compositora y directora:

No soy feminista, no soy negra y no soy mujer directora —afirma en una entrevista de 1988—. No soy nada de lo que la gente quiere llamar me. No saben quién soy. El hecho de que esté usando este traje físico —refiriéndose al de su rol como directora de orquesta— no describe mi energía, no describe mi entidad. Mi propósito elegido en la vida es ser músico, compositor, director de orquesta. Esta es la forma en que estoy haciendo mi contribución a la humanidad.

Soy quien soy —reafirma décadas más tarde, en 2006— gracias a mi herencia mestiza y a mis antepasados de China, Nigeria, Francia y España. Soy una ciudadana del mundo con una conciencia global.

Su vasto catálogo incluye más de cien composiciones para diversos géneros y formatos: ópera, *ballet*, orquesta, solista y orquesta, género mixto, conjunto de viento, conjunto instrumental, conjunto de cámara, instrumento solo, conjunto vocal, voz solista y conjunto de cámara, y música original para teatro musical. El macrouniverso cultural de sus sonoridades modernas —tonal/atonal/post-tonal— se define principalmente por la riqueza de una tímbrica inventiva, la fluidez rizomática de sus formas y estructuras estratificadas y, como consecuencia, la fuerza pujante de una matriz telúrica polirítmica, *locus* primigenio de un recurrente estado de hibridación y criollización caribeña.

En la fecunda carrera de León se agolpan un sinfín de distinciones institucionales procedentes de diversas partes del mundo: nominaciones, membresías, becas, residencias, diez doctorados honoríficos y más de treinta y cinco galardones. Entre esos numerosos reconocimientos destaca, en los últimos tres años, el Premio Pulitzer de Música (2021), por su obra orquestal *Stride* (2020), comisionada por la Filarmónica de Nueva York y el Project 19; el Premio de Enseñanza ‘Luise Vosgerchian’ de la Universidad de Harvard (2022); el Premio al Servicio Nacional de Chamber Music America (2022); destinataria de la 45^a edición de los Kennedy Center Honors por sus logros artísticos de por vida (2022), y el Premio Michael Ludwig Nemmers de Composición Musical de la Northwestern University (2023). Desde 2023 ocupa el puesto de compositora residente de la Orquesta Filarmónica de Londres y, en la temporada 2023-2024, la Cátedra de Compositores ‘Richard and Barbara Debs’ del Carnegie Hall.

Como depositaria de la decimonovenava edición del Premio SGAE de la Música Iberoamericana ‘Tomás Luis de Victoria’, León confirma el merecido reconocimiento por su oficio como compositora y su vertiginoso quehacer artístico-cultural. Con esta condecoración, León se une a Harold Gramatges y Leo Brouwer, y desde hoy su nombre integra por derecho propio el palmarés cubano de este galardón, reconocido como el de más largo alcance de la música iberoamericana. Sean, pues, su “vida polirítmica” —como la define su biógrafo Alejandro Madrid— y su obra ingente motivo de aliento y sostenida inspiración para jóvenes compositores y compositoras del hemisferio y para las nuevas generaciones de compositores cubanos de dentro y fuera de su querida isla.

Gracias, maestra Tania León, por hacer realidad este sueño.

Iván César Morales Flores
Universidad de Oviedo, España
moralesivan@uniovi.es

Francisco Marín Labbé (1981 - 2022)
Benjamín Cabieses Couratier (1938 - 2023)

En general, escribimos artículos en memoria de quienes ya no están, cuando hay un evidente reconocimiento social por su trabajo: en la prensa, en pasillos, en redes sociales. Pero hay también quienes cuyo trabajo pasa, muchas veces, inadvertido, siendo fundamental para lo que hacemos en investigación. Quienes trabajan en archivos, o también aficionados que ocupan parte importante de su tiempo en colecciones y en trabajos de memoria, han sido tantas veces clave en nuestra historia. Por eso, quise escribir estas breves líneas en memoria de dos amigos de generaciones completamente diferentes, que partieron con pocos meses de diferencia, y a quienes conocí con pocos días de diferencia: Francisco Marín Labbé (1981 - 2022), y Benjamín Cabieses Couratier (1938 - 2023). Agradezco a la *Revista Musical Chilena* por permitirme un pequeño espacio para que su memoria quede registrada en nuestros anales.

El 2009, a mis veinticuatro años, entré a trabajar al Teatro Municipal de Santiago, con un Proyecto Bicentenario para generar lo que luego sería el Centro de Documentación de las Artes Escénicas, o Centro DAE. Fue mi primer trabajo de egresado de musicología, y recuerdo las indicaciones: presentarme a las ocho de la mañana el primer lunes, para empezar a revisar las colecciones en una bodega que estaba al fondo de la Escuela de Ballet, por calle Moneda, justo detrás del Teatro Municipal. Lo que nadie me dijo, en este rol de nuevo director del futuro Centro de Documentación, es que dicha bodega no era un espacio abandonado, sino los restos de una antigua biblioteca y museo, que ya tenía su propio director: un caballero entonces de ya setenta años, que trabajaba ahí desde fines de la década de 1960. El encuentro no fue fácil, entre cajas, máquina de escribir, cuadros de fotografías autografiadas colgados en las paredes, y este casi niño imberbe que venía un poco a molestar, mientras don Benjamín, como le dije siempre, esperaba su jubilación.

Trabajamos juntos ahí un buen tiempo hasta que la bendita (para él) jubilación llegó, y seguimos en contacto hasta su muerte. Benjamín llegaba antes de que se abrieran las puertas, siempre elegante, y tratando de no incomodar a nadie. Luego de algunas horas de ordenar fotografías antiguas, salía los lunes a comprar un pollo asado y una lechuga hidropónica, guardadas en el mismo archivo para almorzar durante toda la semana; comida que luego compartía conmigo mientras la comida aguantara. La humedad del archivo, en todas las paredes, sin ventanas, y con un baño en desuso de por medio, hacían tremadamente difícil el trabajo, pero Benjamín sabía el tremendo valor de todo aquello: la historia de las artes escénicas del país por décadas, sino siglos, acumuladas en cajas.

Benjamín Cabieses, como funcionario municipal, había asumido la tarea de apoyar en la Biblioteca y Museo del Teatro Municipal desde su instalación física permanente en julio de 1966. El Museo fue creado por Alfonso Cahan el 29 de abril de 1957, para la conmemoración del centenario del Municipal, y aunque tomó algunos años instalarlo formalmente (en el foyer donde hoy hay algunos baños que colindan con calle San Antonio), desde julio de 1966 sirvió de museo y biblioteca, con la atención a público de Amelia Urzúa y Benjamín Cabieses. Benjamín, hombre discreto, de mucho conocimiento acerca de ópera y artes escénicas, que había estudiado canto de joven; susas son la gran mayoría de las indicaciones que permiten saber quién es la persona en cada foto, recorte, años de los programas, entre miles de otros detalles que dan sentido al archivo. Fueron años en que el espacio estuvo abierto al público durante las funciones, en diálogo con otro archivo de Ballet dirigido, también desde 1966, por Claire Robilant.

El Golpe de Estado llevó a una profunda crisis de todo este sector, incluyendo el exilio de Robilant y la destrucción de mucho del archivo de ballet, lanzado a la calle. Fue tarea de Amelia y Benjamín recuperarlo y recomponerlo, junto con otras personas que también fueron claves, como Hilda Soto. Luego de que se perdiera el espacio físico, fue don Benjamín quien por años cuidó, de forma personal y desinteresada, que dicho archivo no se siguiera destruyendo. Con el

paso de los años, Benjamín se transformó en la memoria del Teatro Municipal, y fue ampliamente consultado para publicaciones como el lujoso libro conmemorativo de los 150 años de la institución, que no hubiera sido posible sin los apuntes y el trabajo de archivo llevado a cabo por décadas. Don Benjamín sostenía un puente entre las memorias del antiguo teatro de empresarios italianos (como Salvati o los Padovani) y la era moderna de Corporaciones Culturales Municipales¹.

A las pocas semanas de estar trabajando en dicho lugar, en 2009, se presentó un día en nuestra bodega-archivo Francisco Marín, un joven incluso más alto que yo, bordeando los dos metros. Don Benjamín lo conocía de pequeño, llevaba desde los catorce años apoyando en el Municipal en cualquier tarea necesaria con tal de contar con entradas gratis. Desde entonces, hasta un viaje a Europa algunos años atrás, Francisco no se perdió ninguna de las óperas presentadas en el Municipal, por casi tres décadas. Querido por todo el personal de portería y de sala (en particular las célebres Norma, Aída y Carmen), Francisco podía entrar y salir del teatro casi como de su propia casa, sin ser conocido de nadie de la dirección, sino por el solo gesto de ser un rostro siempre familiar, siempre amable, siempre atento en poder ayudar en lo que se necesitara (y quizás, como él mismo decía, por llevar dos apellidos suficiente vinosos como para abrirle las puertas sin problemas).

Francisco Marín repartía libretos, colaboraba con Amigos de la Ópera, hacía sus propias charlas de ópera en municipalidades y recintos educacionales diversos, conectaba unas personas con otras. Recién salido del colegio, ya iba a la casa de varios antiguos señores del Municipal, como Orlando Álvarez o Jaime Valdivieso, a escuchar antiguas historias, o juntarse a opinar con los críticos de siempre, varios de ellos amigos cercanos pese a la diferencia de edad: Waldemar Sommer, Mario Córdoba o Joel Poblete. En estas sesiones de ópera, a varias de las cuales me invitó, Francisco era un infaltable, aunque prefiero no dar detalles para no cometer alguna indiscreción.

Increíble era la facilidad que tenía Francisco para hacerse amigo de cantantes de ópera: se les acercaba por la entrada de artistas del Municipal, les conversaba un rato, hablaba de sus grabaciones o recientes éxitos, y les invitaba a un partido de fútbol, su segunda (o primera) pasión, hincha de la Universidad de Chile. Con camiseta azul llegaba a camerinos y conseguía llevar a primeras figuras de la lírica a los partidos y, a cambio (y sin buscarlo), recibía luego invitaciones a Europa, entradas gratis a todos lados. En más de un asado en su casa pude ver al elenco completo del Municipal, especialmente a los italianos, liderados muchas veces por el siempre querido Pietro Spagnoli, ya uno más de la casa de los Marín.

Más allá de lo anecdotico (que creo que es clave), recuerdo a Francisco aquí por su tremendo liderazgo en promover la ópera en Chile. Su blog, *OperaChile*, llegó a tener una importante presencia y diversos artículos, que lamentablemente terminaron en diciembre de 2021, luego de esto su salud le hizo cada vez más difícil mantener lo que era un sitio clave para la lírica nacional. Sus charlas en municipalidades y otras instituciones, como dije, fueron siempre abiertas a mucho público, y no solo en Santiago. Su interés por mantener la memoria de cantantes nacionales lo llevó a múltiples entrevistas, y un importante trabajo de rescate de la obra de Ramón Vinay. Lideró la catalogación de parte de su patrimonio, a recuperar cintas antiguas inéditas (que luego digitalizamos juntos, de Vinay y de Arrau, junto con Jaime Reyes), trabajando codo a codo con la Municipalidad de Chillán. Fuimos invitados, juntos, a una semana para el centenario de Ramón Vinay, en Chillán, junto con Rosita Vinay y su marido, Pepe. Fue una de las experiencias más memorables, y uno de los mejores recuerdos que me quedan de mi amistad y trabajo en conjunto por el rescate patrimonial de la lírica en Chile con Francisco.

Muchas veces quienes hacemos investigación musical en Chile nos conocemos entre nosotros, dentro del gremio de musicología, pero también la investigación en música y cultura

¹ Benjamín Cabieses Couratier era tataranieto, por línea paterna, de José Zegers Montenegro, hermano menor de Isidora Zegers Montenegro, figura fundamental en la introducción de la ópera en Chile en el siglo XIX (N. del E.).

está llena de personas que, por voluntad y entusiasmo, logran hacer tareas fundamentales que avanzan el conocimiento que tenemos, o lo sostienen en el tiempo para nuevas generaciones. Francisco y Benjamín fueron ambos tremadamente importantes en esto, y muy amigos entre sí. Francisco, con quien somos casi de la misma edad, falleció de complicaciones médicas a fines del 2022. Benjamín, embargado en la tristeza de la partida de quien era casi un hijo para él, le fue imposible seguir viviendo sin el apoyo de ese gran amigo que le ayudaba en tantas tareas propias de los últimos años de vida. Por lo mismo, valga este homenaje conjunto a ambos; un homenaje personal en todo sentido, de parte de un musicólogo y amigo que les debe muchísimo a ambos y que los recuerda cada día.

*José Manuel Izquierdo König
Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile
juizquie@uc.cl*

XII Congreso de la Sociedad Chilena de Musicología “Música, sonido y política”, La Serena, Región de Coquimbo, Chile, 2024

Entre los días 6 y 9 de octubre de 2024 se desarrolló en las dependencias del Departamento de Música de la Universidad de La Serena la duodécima versión del Congreso de la Sociedad Chilena de Musicología (SChM), la que llevó por título “Música, sonido y política”.

A diferencia de ediciones anteriores, el evento comenzó un día domingo con una visita a la ciudad de Andacollo. El propósito fue asistir a la Fiesta Chica de Nuestra Señora del Rosario, celebración mariana cuya práctica posee una historia de más de cuatro siglos de historia. Una de sus manifestaciones más antiguas, los Bailes Chinos, adquirieron en noviembre del 2014 el reconocimiento de la UNESCO y fueron integrados en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

La figura clave e inspiradora del congreso fue Jorge Peña Hen (1928-1973), violinista, profesor y líder de un proyecto pionero de orquestas infantiles y juveniles. Peña fue homenajeado con un concierto a cargo de la Orquesta Sinfónica Infantil y la Orquesta Sinfónica Juvenil Jorge Peña Hen, ambas dirigidas por el profesor Ricardo Muñoz y pertenecientes a la Escuela Experimental de Música Jorge Peña Hen de La Serena. Al concierto asistieron las y los escolares participantes del evento, así como diversos miembros de la comunidad educativa (familias, profesores y personal administrativo), generándose una vinculación muy particular del Congreso con el medio que lo acogió.

Una instancia especialmente significativa –y también novedosa– fue el encuentro entre estudiantes de las carreras de Pedagogía en Educación Musical y Licenciatura en Música de la Universidad de La Serena y miembros de la SChM. En este espacio, estudiantes de la Licenciatura en Música compartieron los avances de sus investigaciones, las que estaban siendo desarrolladas en su último año de carrera; recibieron comentarios y recomendaciones de especialistas. Esta iniciativa trajo consigo un fortalecimiento de la vinculación entre expositores del congreso y el estudiantado del Departamento de Música, enriqueciéndose la formación académica.

Tal como en versiones anteriores, este XII Congreso contó con una conferencia inaugural y una de cierre. La primera estuvo a cargo de Felipe Trotta, profesor del Departamento de Estudos Culturais e Mídia y Coordinador del Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF), quien presentó la conferencia “Hacia una musicología del buen vivir”. El cierre del congreso estuvo a cargo de Eileen Karmy, académica de la

Universidad de Playa Ancha, con "¿Qué es lo político en la canción política? canciones obreras, comprometidas y de protesta".

El Congreso contó con diecisésis mesas, en las que los expositores abordaron temáticas como la institucionalidad musical, la educación musical, los modos de consumo de la música, la escucha, la *performance*, el género y música, identidad musical, relaciones entre música y política, entre otras. Además, se realizaron cuatro mesas redondas, tres mesas temáticas y un lanzamiento de publicación.

Es importante destacar que esta versión contó con el invaluable apoyo de la Vicerrectoría Académica de la Universidad de La Serena –mediante su programa de Apoyo a la Realización de Eventos Científicos–, la Facultad de Humanidades y el Departamento de Música de la misma universidad, ANIMUPA (Anillo de Investigación Música Chilena de Arte: Prácticas Culturales como Patrimonio) y CMUS (Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras). Colaboraron también la Universidad Alberto Hurtado, Radio Universidad de Talca y la Pontificia Universidad Católica de Chile.

El Comité de Lectura estuvo integrado por Malucha Subiabre Vergara (Universidad Austral, Chile), Cristián Díaz O’Ryan (Universidad de Talca, Chile), Cristián Guerra Rojas (Universidad de Chile), Juliana Guerrero (Universidad de Buenos Aires, Argentina) y Juliana Pérez González (Universidad de Aveiro, Portugal).

El Comité organizador, finalmente, estuvo conformado por Valeska Cabrera Silva, Daniela Banderas Grandela, Lina Barrientos Pacheco, Cristián Díaz O’Ryan, Leonardo Díaz Collao y Juan Carlos Poveda Viera, integrantes de la Sociedad Chilena de Musicología en su totalidad.

Daniela Banderas Grandela
Universidad de La Serena, Chile
dbanderas@userena.cl

Juan Carlos Poveda Viera
Universidad Alberto Hurtado, Chile
jpoveda@uahuratdo.cl

Creación musical chilena

Cuadro sinóptico de obras de compositores chilenos interpretadas durante
el período octubre 2024 –marzo 2025
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
<i>F</i> :	Fecha
<i>Int</i> :	Intérprete, intérpretes
<i>OL</i> :	Ocasión y lugar
rev:	Revisada
<i>Sol, Sols</i> :	Solista, Solistas
<i>TM</i> :	Título y medio

Con (*) se indican estrenos en Chile y con (**) estrenos en el extranjero. Este cuadro es elaborado a partir de la información que es explícitamente enviada a *Revista Musical Chilena*.

Adasme Campos, Emilio. *TM: Fentrot Soundmaxxing** (2024) para seis voces y electrónica; *F*: 9 de noviembre de 2024, *OL*: 33º Festival de Música Contemporánea Pontificia Universidad Católica de Chile. Museo de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Católica de Chile, MAVI, Santiago; *Int*: Gesture Ensamble Vocal de Solistas: Doris Silva (voz I), Catalina Lassalle (voz II), Cecilia Barrientos (voz III), Santiago Peralta (voz IV), Cristián Fernández (voz V), Nikolás Tobar (voz VI).

Advis Vitaglich, Luis. *TM: Canto para una semilla* (1971) para solistas, coro y orquesta (*Text*: Violeta Parra Sandoval); *F*: 18 de diciembre de 2024; *OL*: Concierto de temporada. Aula Magna de la Universidad de Santiago de Chile, Estación Central; *Int*: Carolina Carrasco (relatora), Elizabeth Morris y Colombina Parra (voces), agrupación Inti-Illimani Histórico, Horacio Salinas (director), Coro Sinfónico USACH, Orquesta Clásica USACH, David del Pino Klinge (director).

_____. *TM: Suite Latinoamericana* (1976-1978) (I. Preludio; II. Milonga; III. Tonada; IV. Interludio I; V. Vals Peruano; VI. Conga) para orquesta; *F*: 15 y 16 de noviembre de 2024, *OL*: Concierto de Temporada. Teatro Universidad de Concepción, Concepción; *Int*: Orquesta Sinfónica Universidad de Concepción, Luis Toro Araya (director).

Ahumada Yávar, Nicolás. *TM: Al borde de la aurora* (2023) para orquesta; *F*: 2 de febrero de 2025; *OL*: Semanas Musicales de Frutillar 2025, Teatro del Lago, Frutillar; *Int*: Orquesta de Cámara de Valdivia, Rodolfo Fischer (director).

Astaburuaga Peña, Santiago. *TM: Piezas de escucha IV* (2013) para ensamble; *F*: 17 de octubre de 2024, *OL*: XXI Festival Internacional de Música Contemporánea PUCV, Darwin Vargas 2024. Aula Mayor Edificio Isabel Brown de Caces, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso; *Int*: Ensamble Retazos, Andrés González (director).

Asuar Puiggrós, José Vicente. *TM: Dúo* (1956) para flauta y fagot; *F*: 6 de noviembre de 2024, *OL*: 33º Festival de Música Contemporánea Pontificia Universidad Católica de Chile. Centro Cultural Gabriela Mistral, Santiago; *Int*: Guillermo Lavado (flauta), Monzerrat Miranda (fagot).

Bachmann Hernández, Katherine. *TM: Metamorfosis** (2024) para guitarra y cuarteto de cuerdas; *F*: 27 de noviembre de 2024; *OL*: Concierto de temporada Fundación Guitarra Viva. Auditorio FAE, Universidad de Santiago de Chile, Estación Central; *Int*: Cuarteto Austral: Javaxa Flores (violín), Makarena Mendoza (violín), Priscilla Valenzuela (viola) Valentina del Canto (violonchelo), Nicolás Emilfork (guitarra).

Bernal González, César. *TM: Al viento y los cuervos* (2023) para oboe; *F*: 16 de octubre de 2024, *OL*: XXI Festival Internacional de Música Contemporánea PUCV, Darwin Vargas 2024. Aula Mayor Edificio Isabel Brown de Caces, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso; *Int*: José Luis Urquiza (oboe).

Bianchi Alarcón, Vicente. *TM: La rosa y el clavel* (1962) (Arr; cueca original de Jorge Martínez Serrano) para orquesta; *F*: 15 de enero de 2025, *OL*: Concierto de Temporada. Parroquia María Estrella del Mar, Chanavayita, Iquique; *Int*: Orquesta Regional de Tarapacá, Jonathan Ávila Narea (director).

_____. *TM: Tríptico sinfónico* (1958) (I: Tonada de Manuel Rodríguez; II: Romance de los Carrera; III: Canto a O'Higgins) para orquesta; *F*: 15 y 16 de noviembre de 2024, *OL*: Concierto de Temporada. Teatro Universidad de Concepción, Concepción; *Int*: Orquesta Sinfónica Universidad de Concepción, Luis Toro Araya (director). *F*: 15 de enero de 2025, *OL*: Concierto de Temporada. Parroquia María Estrella del Mar, Chanavayita, Iquique; *Int*: Orquesta Regional de Tarapacá, Jonathan Ávila Narea (director).

Brantmayer Espinosa, Tomás. *TM: Canción de cuna para Fuegia Basket* (2018) para orquesta; *F*: 27 y 28 de marzo de 2025; *OL*: Concierto “Bruckner triunfal”, Teatro Municipal de Santiago, Ópera Nacional de Chile, Santiago; *Int*: Orquesta Filarmónica de Santiago, Luis Toro Araya (director).

_____. *TM: Mamihlapinatapei** (2022) para flauta, viola y arpa; *F*: 7 de noviembre de 2024, *OL*: 33º Festival de Música Contemporánea Pontificia Universidad Católica de Chile. Centro Cultural Gabriela Mistral, Santiago; *Int*: Felipe Méndez (flauta), Felipe Vieytes (viola), Salvador Pizarro (arpa).

_____. *TM: Plegaria* (2016) para orquesta; *F*: 21 y 22 de marzo de 2025, *OL*: Concierto de Temporada. Teatro Universidad de Concepción, Concepción; *Int*: Orquesta Sinfónica Universidad de Concepción, Luis Toro Araya (director).

Cáceres Romero, Eduardo. *TM: Un acuerdo de cuerdas para mi jardín** (2024) para guitarra y orquesta de cuerdas; *F*: 14 de diciembre de 2024; *OL*: Festival Internacional de Guitarra “Entrecuerdas”, 25 años. Teatro Municipal de Viña del Mar; *Int*: Luis Orlandini (guitarra), Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director). *F*: 17 de diciembre de 2024; *OL*: Festival Internacional de Guitarra “Entrecuerdas”, 25 años. Aula Magna, Universidad de Valparaíso, Valparaíso; *Int*: Luis Orlandini (guitarra), Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director).

Cádiz Cádiz, Rodrigo. *TM: Polímero* (2024) para orquesta de cuerdas; *F*: 16 de noviembre de 2024; *OL*: Concierto de clausura, Puente, Encuentro Interoceánico de Culturas, sexta versión. Clud de Yates Higuerillas, Concón; *Int*: Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director).

_____. *TM: String Spells I** (2024) para clarinete y electrónica en tiempo real; *F*: 6 de noviembre de 2024, *OL*: 33° Festival de Música Contemporánea Pontificia Universidad Católica de Chile. Centro Cultural Gabriela Mistral, Santiago; *Int*: Dante Burotto (clarinete).

Campos Gatica, Javiera. *TM: Sayén* (2017) para orquesta de cuerdas; *F*: 28 de octubre de 2024, *OL*: Concierto educacional, Colegio Costa College, Iquique; *Int*: Orquesta Regional de Tarapacá, Miguel Sánchez (director). *F*: 29 de octubre de 2024, *OL*: Concierto de Temporada, Iglesia Pampina, Iquique; *Int*: Orquesta Regional de Tarapacá, Miguel Sánchez (director).

Cárdenes Vargas, Félix. *TM: Suite Aconcagua* (2022) (“Procesión” y “Aurora”) para orquesta de cámara; *F*: 16 de octubre de 2024, *OL*: XXI Festival Internacional de Música Contemporánea PUCV, Darwin Vargas 2024. Aula Mayor Edificio Isabel Brown de Caces, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso; *Int*: Orquesta de Cámara de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Jesús Rodríguez (director).

Carvallo Pinto, Antonio. *TM: Tempo II** (2023) para violín y piano; *F*: 8 de noviembre de 2024, *OL*: 33° Festival de Música Contemporánea Pontificia Universidad Católica de Chile. Centro Cultural Gabriela Mistral, Santiago; *Int*: Oriana Silva (violín), Jorge Pepi (piano).

Cerezzo Pineda, Raúl. *TM: Altiplanicie* (1980) para orquesta de cuerdas; *F*: 13 de noviembre de 2024, *OL*: Música Viva en Tarapacá, Iglesia Santa Teresita, Iquique; *Int*: Orquesta Regional de Tarapacá, Jonathan Ávila Narea (director). *F*: 19 de noviembre de 2024, *OL*: Música Viva en Tarapacá, Parroquia Sagrado Corazón de Jesús, Alto Hospicio; *Int*: Orquesta Regional de Tarapacá, Jonathan Ávila Narea (director). *F*: 15 de enero de 2025, *OL*: Música Viva en Tarapacá, Iglesia San Antonio de Matilla, Matilla, Pica; *Int*: Orquesta Regional de Tarapacá, Jonathan Ávila Narea (director).

Cid-Lara, Jaime. *TM: Lluvias y desbordes metamodernos** (2024) instalación sonora efímera; *F*: 9 de noviembre de 2024, *OL*: 33° Festival de Música Contemporánea Pontificia Universidad Católica de Chile. Museo de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Católica de Chile, MAVI, Santiago.

Coloma Casaula, Eleonora. *TM: Cóndor* (2024) para orquesta y narración (*Text*: Charles Darwin, Luis Jacomé y Jorge Montealegre); *F*: 22 de marzo de 2025; *OL*: La hora musical por el planeta. Aula Magna Aula Magna Universidad de Santiago de Chile, Santiago; *Int*: Orquesta USACH, David del Pino Klinge (director), Eleonora Coloma (relatora). *F*: 25 de marzo de 2025; *OL*: Parroquia San Saturnino, Barrio Yungay, Santiago; *Int*: Orquesta USACH, David del Pino Klinge (director), Eleonora Coloma (relatora). *F*: 26 de marzo de 2025; *OL*: Temporada de conciertos orquesta USACH. Aula Magna Universidad de Santiago de Chile, Santiago; *Int*: Orquesta USACH, David del Pino Klinge (director), Eleonora Coloma (relatora).

_____. *TM: Espectra* (2023-2024) para voces y electrónica (I. La laguna, tres voces y electrónica [electrónica de Javier Jaimovich], II. Solo, III. Partitura) (música para la instalación performática de danza, música, tecnologías y arte sonoro dirigida por el Núcleo Emovere, Francisca Morand, Javier Jaimovich y Mónica Bate); *F*: 19 de octubre de 2024 (muestras en proceso); *OL*: Foro de las Artes, Centro Cultural CEINA, Santiago; *Int*: Sara Cecaros, Francisca Morand y Eleonora Coloma (voces). *F*: 18 de enero de 2025 (muestras en proceso); *OL*: “Anfibias Espectrales”, Oídomedio Intrafonías, MAC Parque Forestal, Santiago; *Int*: Sara Cecaros, Francisca Morand y Eleonora Coloma (voces).

_____. *TM: Juego de versos sueltos y largos** (2024) para guitarra y órgano positivo; *F*: 25 de noviembre de 2024; *OL*: Concierto *Vetera et Nova*, con motivo del sexagésimo aniversario de la Academia Chilena de Bellas Artes. Salón de Honor, Instituto de Chile, Santiago; *Int*: Luis Orlandini (guitarra), Alejandro Reyes (órgano). *F*: 26 de noviembre de 2024; *OL*: Concierto *Vetera et Nova*, Iglesia del Espíritu Santo, Santuario Nacional de Schoenstatt, La Florida; *Int*: Luis Orlandini (guitarra), Alejandro Reyes (órgano).

_____. *TM: La casa** (2024) para violonchelo, piano y electrónica (I. El nido, [violonchelo solo]; II. El hogar [violonchelo y piano]; III. El adentro y afuera, [electrónica con base en improvisación en tres pianos con afinaciones diferentes, composición de Eleonora Coloma y Nicolás Ríos]) (música para obra escénica interdisciplinaria, música, danza y artes visuales. Autoras: Eleonora Coloma, Isabel Carvallo y Ma. Ángeles Cornejos); *F*: 25 de octubre de 2024; *OL*: Foro de las Artes, Auditorio Las Encinas, Ñuñoa; *Int*: Beatriz Lemus (violonchelo), Eleonora Coloma (piano).

_____. *TM: La música de Diana* (2023-2024) para voces, oud, guitarra y clarinete (música para la obra teatral homónima dirigida por Andrea Giadach) (*Text*: del colectivo La Música de Diana); *F*: 8 de enero de 2025; *OL*: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Santiago; *Int*: Simona Ibarra (voz), Eleonora Coloma (oud y voz), Simona Ibarra (guitarra), Alejandra Díaz (clarinete). *F*: 12 de enero de 2025; *OL*: Villa Grimaldi, Peñalolén; *Int*: Simona Ibarra (voz), Eleonora Coloma (oud y voz), Simona Ibarra (guitarra), Alejandra Díaz (clarinete).

_____. *TM: Tres canciones de tierra y de garganta* (2023) para mezzosoprano y piano (original para soprano y piano) (I. Del poema "A media luz"; II. Del poema "Incógnita"; III. Del poema "Novia del viento") (*Text*: Stella Corvalán); *F*: 6 de marzo de 2025; *OL*: Concierto *Ellas por ellas*. Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers, Santiago; *Int*: Claudia Godoy (mezzosoprano); Leonora Letelier (piano).

Contreras Galindo, Javier. *TM: Cinco brevedades* (2024) para dos guitarras y orquesta de cuerdas (arreglo, original para dos guitarras); *F*: 14 de diciembre de 2024; *OL*: Festival Internacional de Guitarra "Entrecuerdas", 25 años. Teatro Municipal de Viña del Mar; *Int*: Dúo Sudamericano: José Antonio Escobar y Javier Contreras (guitarras), Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director). *F*: 17 de diciembre de 2024; *OL*: Festival Internacional de Guitarra "Entrecuerdas", 25 años. Aula Magna, Universidad de Valparaíso, Valparaíso; *Int*: Dúo Sudamericano: José Antonio Escobar y Javier Contreras (guitarras), Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director).

_____. *TM: Costanera del Estrecho* para dos guitarras; *F*: 26 de octubre de 2024; *OL*: Ensamble de Guitarras Oriente en Independencia. Parroquia Nuestra Señora del Sagrado Corazón, Independencia; *Int*: Vicente Martínez y Gabriel Díaz (guitarras).

Contreras Vázquez, Manuel. *TM: Anathema** (2010) para arpa y cuarteto de cuerdas; *F*: 7 de noviembre de 2024, *OL*: 33º Festival de Música Contemporánea Pontificia Universidad Católica de Chile. Centro Cultural Gabriela Mistral, Santiago; *Int*: Gabriel Morales (violín), Miguel Muñoz (violín), Cristofer Schencke (viola), Beatriz Lemus (violonchelo), Salvador Pizarro (arpa), Cristián Morales-Ossio (director).

Cori Traverso, Rolando. *TM: Tu cielo azulado**, para voz, guitarra y órgano positivo (2023-2024) (*Text*: Rolando Cori); *F*: 25 de noviembre de 2024; *OL*: Concierto *Vetera et Nova*, con motivo del sexagésimo aniversario de la Academia Chilena de Bellas Artes. Salón de Honor, Instituto de

Chile, Santiago; *Int:* Gonzalo Cuadra (barítono), Luis Orlandini (guitarra), Alejandro Reyes (órgano). *F:* 26 de noviembre de 2024; *OL:* Concierto *Vetera et Nova*, Iglesia del Espíritu Santo, Santuario Nacional de Schoenstatt, La Florida; *Int:* Gonzalo Cuadra (barítono), Luis Orlandini (guitarra), Alejandro Reyes (órgano).

Cumplido (Al Tarak), Alberto. *TM: El péndulo invisible** (2024) (I. Abstracto; II. Miniatura 1 Simbología; III. Miniatura 2 Entropía; IV. Miniatura 3 Metafísico; V. Miniatura 4 Cubista) para guitarra y orquesta de cuerdas; *F:* 14 de diciembre de 2024; *OL:* Festival Internacional de Guitarra “Entrecuerdas”, 25 años. Teatro Municipal de Viña del Mar; *Int:* Luis Guevara (guitarra), Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director). *F:* 17 de diciembre de 2024; *OL:* Festival Internacional de Guitarra “Entrecuerdas”, 25 años. Aula Magna, Universidad de Valparaíso, Valparaíso; *Int:* Luis Guevara (guitarra), Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director).

Díaz Arrau, Tomás. *TM: Chacarrara del arrebatao (a Cuchi Leguizamón)* (2024) para orquesta andina; *F:* 18 de octubre de 2024, *OL:* XXI Festival Internacional de Música Contemporánea PUCV, Darwin Vargas 2024. Aula Mayor Edificio Isabel Brown de Caces, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso; *Int:* Orquesta Andina de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Félix Cárdenas (director).

Díaz Silva, Rafael. *TM: Kaddish** (2024) para guitarra y orquesta de cuerdas; *F:* 14 de diciembre de 2024; *OL:* Festival Internacional de Guitarra “Entrecuerdas”, 25 años. Teatro Municipal de Viña del Mar; *Int:* Ignacio Barra (guitarra), Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director). *F:* 17 de diciembre de 2024; *OL:* Festival Internacional de Guitarra “Entrecuerdas”, 25 años. Aula Magna, Universidad de Valparaíso, Valparaíso; *Int:* Ignacio Barra (guitarra), Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director).

Díaz Soto, Daniel. *TM: Cinco micropiezas* (2024) para cuarteto de saxofones; *F:* 18 de octubre de 2024, *OL:* XXI Festival Internacional de Música Contemporánea PUCV, Darwin Vargas 2024. Aula Mayor Edificio Isabel Brown de Caces, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso; *Int:* Cuarteto de Saxos IMUS, Ricardo Álvarez (director).

Farías Vásquez, Miguel. *TM: El cuerpo repartido** (2024) para ensamble vocal e instrumental; *F:* 5 de noviembre de 2024, *OL:* 33º Festival de Música Contemporánea Pontificia Universidad Católica de Chile. Centro Cultural Gabriela Mistral, Santiago; *Int:* Gesture Ensamble Vocal de Solistas: Alejandra Pérez (soprano), Carla Moraga (mezzosoprano), Santiago Peralta (tenor), Nikolas Tobar (barítono). Gamaliel Roa (percusión), Ian Huidobro (percusión), Juan Cristóbal Undurraga (piano), Francesca Montefusco (violín), Christofer Mariani (viola), Sebastián Perdomo (violonchelo), Cristián Fernández (director).

Figueroa González, Fernando. *TM: Es el hombre* (2021) para flauta travesa, zampoña, quena, bombo legüero y accesorios; *F:* 17 de octubre de 2024, *OL:* XXI Festival Internacional de Música Contemporánea PUCV, Darwin Vargas 2024. Aula Mayor Edificio Isabel Brown de Caces, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso; *Int:* Ensamble Retazos, Andrés González (director).

Gaete Briones, Jonatan. *TM: Sueños sobre madera** (2024) para marimba y orquesta; *F:* 24 de noviembre de 2024; *OL:* Final del Concurso de Composición Musical Luis Advis 2024, género música docta, Centro Cultural Palace, Coquimbo; *Int:* Orquesta Sinfónica de la Universidad de La Serena, Luis Toro Araya (director); *Sol:* Felipe González Soto (marimba).

Garay Lukacs, Amalia. *TM: “Populáricos agitadóricos”*** (2024) para orquesta; *F:* 21 y 22 de marzo de 2025; *OL:* Música para la eternidad. Temporada de Otoño de la Orquesta Sinfónica Nacional

de Chile, Centro de Extensión Artística y Cultural de la Universidad de Chile, Santiago; *Int:* Orquesta Sinfónica Nacional de Chile, Víctor Hugo Toro (director).

García Luppi, Diego. *TM: Pasando y pasando...** (2024) para ensamble; *F:* 7 de noviembre de 2024, *OL:* 33° Festival de Música Contemporánea Pontificia Universidad Católica de Chile. Centro Cultural Gabriela Mistral, Santiago; *Int:* Ensamble Contemporáneo UC: Sebastián Rodríguez (flauta), Dante Burotto (clarinete), Luis Alberto Latorre (piano), Davor Miric (violín), Georgina Rossi (viola), Alejandro Tagle (violonchelo), Aliocha Solovera (director).

Gallardo, Ignacio. *TM: Convergencias y divergencias** (2024) para ensamble; *F:* 7 de noviembre de 2024, *OL:* 33° Festival de Música Contemporánea Pontificia Universidad Católica de Chile. Centro Cultural Gabriela Mistral, Santiago; *Int:* Ensamble Contemporáneo UC: Sebastián Rodríguez (flauta), Dante Burotto (clarinete), Luis Alberto Latorre (piano), Davor Miric (violín), Georgina Rossi (viola), Alejandro Tagle (violonchelo), Aliocha Solovera (director).

Giambruno Leal, Bruno. *TM: Valpo hundido para arriba* (2021) para cuarteto de saxofones; *F:* 18 de octubre de 2024, *OL:* XXI Festival Internacional de Música Contemporánea PUCV, Darwin Vargas 2024. Aula Mayor Edificio Isabel Brown de Caces, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso; *Int:* Cuarteto de Saxos IMUS, Ricardo Álvarez (director).

Giunta Aguirre, Franco. *TM: Espiral* (2024) para ensamble de percusión; *F:* 17 de octubre de 2024, *OL:* XXI Festival Internacional de Música Contemporánea PUCV, Darwin Vargas 2024. Aula Mayor Edificio Isabel Brown de Caces, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso; *Int:* Grupo de Percusión Valparaíso: Mayda Campusano, Carlos Quinteros, Angelo Osorio, Javier Monge, Cristian Quezada, Vicente Herrera, Felipe Zepeda, Giordano Raggio; Nicolás Yaeger Moreno (director).

Glasinovic Duhalde, Karina. *TM: Quevedianas* (2024) para soprano, clarinete y piano; *F:* 18 de octubre de 2024, *OL:* XXI Festival Internacional de Música Contemporánea PUCV, Darwin Vargas 2024. Aula Mayor Edificio Isabel Brown de Caces, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso; *Int:* Astrid Bustos (clarinete), Karina Glasinovic (piano).

Guede Rodríguez, Fernando. *TM: Quattro bagatelle ricercanti** (2022) para marimba; *F:* 7 de noviembre de 2024, *OL:* 33° Festival de Música Contemporánea Pontificia Universidad Católica de Chile. Centro Cultural Gabriela Mistral, Santiago; *Int:* Felipe Bravo (marimba).

Hasbún-González, Antonio. *TM: Morse** (2024) para saxofón tenor; *F:* 6 de noviembre de 2024, *OL:* 33° Festival de Música Contemporánea Pontificia Universidad Católica de Chile. Centro Cultural Gabriela Mistral, Santiago; *Int:* David Sánchez (saxofón tenor).

Huaiquin Godoy, Héctor. *TM: Himno del Colegio Domingo Santa María** (2024) para canto y orquesta (*Text:* Pía Jiménez Ojeda); *F:* 19 diciembre 2024; *OL:* Estreno del himno del colegio. Colegio Domingo Santa María, Puerto Montt; *Int:* Orquesta Infantil-Juvenil Colegio Domingo Santa María, Juan Bautista (director).

_____. *TM: Jazz Latinoamericano no. 1** (2024) para big band; *F:* 10 de enero de 2025; *OL:* Concierto de egreso de alumnos de Composición. Facultad de Artes, Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers, Santiago; *Int:* La Errante Big Band, Héctor Huaiquin Godoy (director).

_____. *TM: Ritmos Sudamericanos no. 1** (2024) para orquesta; *F:* 10 de octubre de 2024; *OL:* Octava Temporada de Conciertos de Orquestas Juveniles 2024. Aula Magna de la

Universidad de Valparaíso, Valparaíso; *Int*: Orquesta Infantil-Juvenil Musart de Casablanca, Javiera Campos (directora).

Huerta Marín, Ismael. *TM: Wayra Tata** (2024) para vibráfono y orquesta; *F*: 24 de noviembre de 2024; *OL*: Final del Concurso de Composición Musical Luis Advis 2024, género música docta, Centro Cultural Palace, Coquimbo; *Int*: Orquesta Sinfónica de la Universidad de La Serena, Luis Toro Araya (director); *Sol*: Felipe González Soto (vibráfono).

Jara Martínez, Víctor. *TM: Charagua* (1969) Arr. para orquesta; *F*: 15 de enero de 2025, *OL*: Concierto de Temporada. Parroquia María Estrella del Mar, Chanavayita, Iquique; *Int*: Orquesta Regional de Tarapacá, Jonathan Ávila Narea (director).

Jiménez Acevedo, Lucía. *TM: Ennubamientos* (2017) para orquesta de cámara; *F*: 16 de octubre de 2024, *OL*: XXI Festival Internacional de Música Contemporánea PUCV, Darwin Vargas 2024. Aula Mayor Edificio Isabel Brown de Caces, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso; *Int*: Orquesta de Cámara de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Jesús Rodríguez (director).

_____. *TM: Envajamientos* (2017) para orquesta de cámara; *F*: 16 de octubre de 2024, *OL*: XXI Festival Internacional de Música Contemporánea PUCV, Darwin Vargas 2024. Aula Mayor Edificio Isabel Brown de Caces, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso; *Int*: Orquesta de Cámara de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Jesús Rodríguez (director).

Koljatic Silva, Tomás. *TM: Fayenza** (2023, revisión 2024) para clavecín; *F*: 6 de noviembre de 2024, *OL*: 33º Festival de Música Contemporánea Pontificia Universidad Católica de Chile. Centro Cultural Gabriela Mistral, Santiago; *Int*: Juan Cristóbal Undurraga (clavecín).

Leal Gómez, Camila. *TM: El ritmo que no escucho* (2023) para oboe; *F*: 16 de octubre de 2024, *OL*: XXI Festival Internacional de Música Contemporánea PUCV, Darwin Vargas 2024. Aula Mayor Edificio Isabel Brown de Caces, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso; *Int*: José Luis Urquieta (oboe).

Leng Haygus, Alfonso. *TM: Andante para cuerdas* (1905); *F*: 11 de octubre de 2024, *OL*: Concierto de música de cámara, Iglesia Santa Teresita, Iquique; *Int*: Orquesta Regional de Tarapacá, Jonathan Ávila Narea (director). *F*: 13 de noviembre de 2024, *OL*: Música Viva en Tarapacá, Iglesia Santa Teresita, Iquique; *Int*: Orquesta Regional de Tarapacá, Jonathan Ávila Narea (director). *F*: 19 de noviembre de 2024, *OL*: Música Viva en Tarapacá, Parroquia Sagrado Corazón de Jesús, Alto Hospicio; *Int*: Orquesta Regional de Tarapacá, Jonathan Ávila Narea (director). *F*: 15 de enero de 2025, *OL*: Música Viva en Tarapacá, Iglesia San Antonio de Matilla, Matilla, Pica; *Int*: Orquesta Regional de Tarapacá, Jonathan Ávila Narea (director).

_____. *TM: Cinco Doloras para piano* (1914) (Arr. para piano y orquesta de Julio Retamal); *F*: 30 de enero de 2025; *OL*: Semanas Musicales de Frutillar 2025, Teatro del Lago, Frutillar; *Int*: Orquesta de Cámara de Chile, Alejandra Urrutia (directora); *Sol*: Emmanuel Siffert (piano).

_____. *TM: Preludio N°1* (1912) para orquesta de cuerdas; *F*: 15 y 16 de noviembre de 2024, *OL*: Concierto de Temporada. Teatro Universidad de Concepción, Concepción; *Int*: Orquesta Sinfónica Universidad de Concepción, Luis Toro Araya (director).

León Martínez, Miguel Ángel y Matías Leyton Yáñez. *TM: Lluvias* (2021) para guitarra eléctrica y electrónica; *F*: 17 de octubre de 2024, *OL*: XXI Festival Internacional de Música Contemporánea PUCV, Darwin Vargas 2024. Aula Mayor Edificio Isabel Brown de Caces, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso; *Int*: Matías Leyton (guitarra eléctrica), Miguel Ángel León (electrónica).

Letelier Eltit, Martín. *TM: Cantos al desamor* (2018) (Mov. 1 Solidario) para soprano y piano (*Text*: Rebeca Saavedra); *F*: 18 de octubre de 2024, *OL*: XXI Festival Internacional de Música Contemporánea PUCV, Darwin Vargas 2024. Aula Mayor Edificio Isabel Brown de Caces, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso; *Int*: Karina Glasinovic (piano).

Maupoint Álvarez, Andrés. *TM: La abeja de fuego** (2024) ópera de cámara (*Text*: Isidora Stevenson); *F*: 21, 22, 23, 28, 29 y 30 de noviembre de 2024; *OL*: Teatro Municipal de Santiago, Ópera Nacional de Chile, Sala Arrau, Santiago; *Int*: Francisca Cristopulos (rol de María Luisa Bombal), Sergio Gallardo (rol de Pablo Neruda), José Andrés Muñoz (rol de La Muerte), Frida Ansaldi (violín), Daluz Sepúlveda (viola), Elisa Sádaba (violonchelo), Paula Ordóñez (flauta), Kathya Galleguillos (clarinete), Ignacio Méndez (piano), Andrés Maupoint (director).

Mora López, Mario. *TM: Concierto para guitarra** (2024) versión para guitarra y ensamble; *F*: 7 de noviembre de 2024, *OL*: 33º Festival de Música Contemporánea Pontificia Universidad Católica de Chile. Centro Cultural Gabriela Mistral, Santiago; *Int*: Ensamble Contemporáneo UC: Sebastián Rodríguez (flauta), Dante Burotto (clarinete), Luis Alberto Latorre (piano), Davor Miric (violín), Georgina Rossi (viola), Alejandro Tagle (violonchelo), Aliocha Solovera (director); *Sol*: Luis Orlandini (guitarra).

Morales Ossio, Cristian. *TM: Murmurar un cuarto de sueño, un octavo de vida** (2024) para ensamble y electrónica; *F*: 8 de noviembre de 2024, *OL*: 33º Festival de Música Contemporánea Pontificia Universidad Católica de Chile. Centro Cultural Gabriela Mistral, Santiago; *Int*: Karina Fischer (flauta), Paola Muñoz (flautas Paetzold - Helder), Pablo Coello (saxofón), David Durán (piano), Diego Ventoso (percusión), Gabriel Morales (violín), Beatriz Lemus (violonchelo), Diego Castro (guitarra eléctrica), Emilio Adasme (electrónica).

Muñoz Donoso, Mauricio. *TM: Mali* (2001) para guitarra; *F*: 17 de octubre de 2024, *OL*: XXI Festival Internacional de Música Contemporánea PUCV, Darwin Vargas 2024. Aula Mayor Edificio Isabel Brown de Caces, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso; *Int*: José Miguel Carvajal (guitarra).

Muñoz Farida, Graciela. *TM: Albatros* (2021) para oboe; *F*: 16 de octubre de 2024, *OL*: XXI Festival Internacional de Música Contemporánea PUCV, Darwin Vargas 2024. Aula Mayor Edificio Isabel Brown de Caces, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso; *Int*: José Luis Urquieta (oboe).

Novoa de Ferri, Florencia. *TM: Grumos** (2024) para dos flautas; *F*: 8 de noviembre de 2024, *OL*: 33º Festival de Música Contemporánea Pontificia Universidad Católica de Chile. Centro Cultural Gabriela Mistral, Santiago; *Int*: Karina Fischer (flauta I), Guillermo Lavado (flauta II).

_____. *TM: Manará, homenaje a Jorge Peña Hen* (2023) para orquesta; *F*: 6 y 7 de marzo de 2025, *OL*: Concierto 1, Sonidos del silencio. Teatro Municipal de Santiago, Ópera Nacional de Chile, Santiago; *Int*: Orquesta Filarmónica de Santiago, Paolo Bortolameolli (director).

Núñez Palacios, Francisco. *TM: Vendaval** (2024) para marimba y orquesta; *F: 24 de noviembre de 2024; OL: Final del Concurso de Composición Musical Luis Advíz 2024, género música doccta, Centro Cultural Palace, Coquimbo; Int: Orquesta Sinfónica de la Universidad de La Serena, Luis Toro Araya (director); Sol: Felipe González Soto (marimba).*

Olave Dervis, Vicente. *TM: A lo largo de la ruta...** (2021, revisión 2023) para vibráfono; *F: 8 de noviembre de 2024, OL: 33º Festival de Música Contemporánea Pontificia Universidad Católica de Chile. Centro Cultural Gabriela Mistral, Santiago; Int: Joaquín López (vibráfono).*

Ortiz Muñoz, Víctor. *TM: Bosques primarios** (2012, revisión 2014) para piano y ensamble; *F: 5 de noviembre de 2024, OL: 33º Festival de Música Contemporánea Pontificia Universidad Católica de Chile. Centro Cultural Gabriela Mistral, Santiago; Int: Compañía de Música Contemporánea: Roberto Morales (flauta), Daniela Sepúlveda (clarinete), Natalia Canales (percusión), José Ojeda (celestá), Gabriel Morales (violín), Beatriz Lemus (violonchelo), Carlos Valenzuela (director); Sol: Edith Fischer (piano).*

Pereira Muñoz, Cristian Aarón. *TM: Noche inefable** (2024) para orquesta de cuerdas; *F: 13 de noviembre de 2024, OL: Gran final XI Concurso Internacional de Composición, Salón Dorado, Palacio Vergara, Viña del Mar; Int: Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director). F: 3 de diciembre de 2024, OL: Centro para las artes Zoco, Lo Barnechea; Int: Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director).*

Pérez Llaiquel, Claudio. *TM: Cuarteto de cuerdas N°1* (2014); *F: 7 de marzo de 2025, OL: Día Internacional de la Mujer: Concierto de estudiantes y exestudiantes. Auditorio Centro Extensión Oriente, Pontificia Universidad Católica de Chile, Providencia; Int: Cuarteto Vila: María Fernanda Morris (violín), Lucía Ocaranza (violín), Daluz Sepúlveda (viola), Violeta Mura (violonchelo).*

Pertout Navarro, Andrián. *TM: Cycles of Creation (Srshti ke Chakr)* (2024) para theremín, orquesta de cuerdas, electrónica y visuales; *F: 16 de noviembre de 2024; OL: Concierto de clausura, Puente, encuentro interoceánico de culturas, sexta versión. Clud de yates Higuerillas, Concón; Int: Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director).*

Quezada Ugarte, Verónica. *TM: Antártica* (2023) para cuarteto de saxofones; *F: 18 de octubre de 2024, OL: XXI Festival Internacional de Música Contemporánea PUCV, Darwin Vargas 2024. Aula Mayor Edificio Isabel Brown de Caces, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso; Int: Cuarteto de Saxos IMUS, Ricardo Álvarez (director).*

Ramos Muñoz, Daniel. *TM: Sueños de Amantani* (2021) para orquesta andina; *F: 18 de octubre de 2024, OL: XXI Festival Internacional de Música Contemporánea PUCV, Darwin Vargas 2024. Aula Mayor Edificio Isabel Brown de Caces, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso; Int: Orquesta Andina de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Félix Cárdenas (director).*

Rifo Suárez, Guillermo. *TM: Ren-Cuento* para orquesta de cuerdas (arreglos); *F: 19 de marzo de 2025; OL: Concierto de inicio del año escolar 2025. Espacio Cultural de Concón; Int: Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director). F: 20 de marzo de 2025; OL: Palacio Vergara, Viña del Mar; Int: Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director). F: 21 de marzo de 2025; OL: Club de yates Higuerillas, Concón; Int: Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director). F: 31 de marzo de 2025; OL: Centro para las artes Zoco, Lo Barnechea; Int: Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director).*

Saldaña Ostos, Ingrid. *TM: Play Delay** (2023) para oboe; *F*: 5 de noviembre de 2024, *OL*: 33° Festival de Música Contemporánea Pontificia Universidad Católica de Chile. Centro Cultural Gabriela Mistral, Santiago; *Int*: José Luis Urquieta (oboe).

Salinas Álvarez, Horacio. *TM: El húsar de la muerte* (1995) para orquesta (música para la película homónima de Pedro Sienna); *F*: 15 de enero de 2025; *OL*: Teatro Municipal de La Pintana; *Int*: Orquesta Clásica USACH, David del Pino Klinge (director). *F*: 16 de enero de 2025; *OL*: Gala del roto chileno. Aula Magna USACH, Santiago; *Int*: Orquesta Clásica USACH, David del Pino Klinge (director).

Sánchez Dittborn, Juan Antonio. *TM: Danza, canto y evocación** (2024) para guitarra y cuarteto de cuerdas; *F*: 27 de noviembre de 2024; *OL*: Concierto de temporada Fundación Guitarra Viva. Auditorio FAE, Universidad de Santiago de Chile, Estación Central; *Int*: Cuarteto Austral: Javaxa Flores (violín), Makarena Mendoza (violín), Priscilla Valenzuela (viola) Valentina del Canto (violonchelo), Marco Vega (guitarra).

Santa Cruz Wilson, Domingo. *TM: Cinco piezas para orquesta de cuerdas* (1937); *F*: 18 de diciembre de 2024, *OL*: Palacio Vergara, Viña del Mar; *Int*: Orquesta Marga Marga, Gonzalo Venegas (director).

Schadenberg Balbontín, Enrique. *TM: JLU* (2022) para oboe; *F*: 16 de octubre de 2024, *OL*: XXI Festival Internacional de Música Contemporánea PUCV, Darwin Vargas 2024. Aula Mayor Edificio Isabel Brown de Caces, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso; *Int*: José Luis Urquieta (oboe).

Soro Barriga, Enrique. *TM: Andante Appassionato* (1901) para piano; *F*: 7 de marzo de 2025, *OL*: Día Internacional de la Mujer: Concierto de estudiantes y exestudiantes. Auditorio Centro Extensión Oriente, Pontificia Universidad Católica de Chile, Providencia; *Int*: Maira Grasset (piano).

_____. *TM: Suite para orquesta de arcos* (1905) (I. Sarabanda; II. Melodía; III. Danza Fantástica); *F*: 13 de noviembre de 2024, *OL*: Música Viva en Tarapacá, Iglesia Santa Teresita, Iquique; *Int*: Orquesta Regional de Tarapacá, Jonathan Ávila Narea (director). *F*: 19 de noviembre de 2024, *OL*: Música Viva en Tarapacá, Parroquia Sagrado Corazón de Jesús, Alto Hospicio; *Int*: Orquesta Regional de Tarapacá, Jonathan Ávila Narea (director). *F*: 6 de diciembre de 2024, *OL*: Concierto educacional Ensamble de cuerdas. Colegio Macaya, Alto Hospicio; *Int*: Orquesta Regional de Tarapacá, Jonathan Ávila Narea (director). *F*: 15 de enero de 2025, *OL*: Música Viva en Tarapacá, Iglesia San Antonio de Matilla, Matilla, Pica; *Int*: Orquesta Regional de Tarapacá, Jonathan Ávila Narea (director).

_____. *TM: Tres aires chilenos* (1942) (I. Allegro ma non troppo; II. Moderato - Allegro - Moderato; III. Allegro moderato) para orquesta; *F*: 15 y 16 de noviembre de 2024, *OL*: Concierto de Temporada. Teatro Universidad de Concepción, Concepción; *Int*: Orquesta Sinfónica Universidad de Concepción, Luis Toro Araya (director).

Soto Mayorga, Maximiliano. *TM: Azahar*** (2024) para clarinete, percusión, piano y violonchelo; *F*: 2 de diciembre de 2024; *OL*: III Concierto INO, Seúl, Corea del Sur; *Int*: Ensemble INO.

_____. *TM: Cyanotypie*** (versión revisada, 2024) para ensamble; *F*: 30 de noviembre de 2024; *OL*: Premio de Composición BUSONI 2024, Akademie der Künste, Berlín, Alemania; *Int*: Ensemble MOSAIK.

_____. *TM: Disparate*** (2024) para violín y electrónica; *F*: 18 de octubre de 2024; *OL*: EstOvest Festival, Turín, Italia; *Int*: Adrian Pinzaru (violín), Cristina Mercuri (electrónica).

_____. *TM: Framed** (2023) para violonchelo; *F*: 9 de noviembre de 2024; *OL*: 33º Festival de Música Contemporánea Pontificia Universidad Católica de Chile. Museo de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Católica de Chile, MAVI, Santiago; *Int*: Beatriz Lemus (violonchelo). *F*: 15 de noviembre de 2024; *OL*: Concierto en Koper, Eslovenia; *Int*: Urban Megusar (violonchelo). *F*: 30 de noviembre de 2024; *OL*: Premio de Composición BUSONI 2024, Akademie der Künste, Berlín, Alemania; *Int*: Mathis Mayr (Ensemble Mosaik).

_____. *TM: Huitzil*** (2025) para flauta Paetzold baja; *F*: 6 de marzo de 2025; *OL*: Deutscher Musikwettbewerb. Leipzig, Alemania; *Int*: Matthias Wolfer (flauta Paetzold baja).

_____. *TM: Medea Fragments*** (2024) teatro musical para soprano; *F*: 3 de diciembre de 2024; *OL*: Vocations Festival, Haus für Poesie, Berlín, Alemania; *Int*: Coco Lau (soprano).

_____. *TM: Niebla** (2024) para 10 instrumentos; *F*: 14 de diciembre de 2024; *OL*: Final del I Concurso de Composición “Roberto Mahler”. Orquesta de Cámara de Valdivia, Valdivia, Chile; *Int*: Orquesta de Cámara de Valdivia, Víctor Hugo Toro (director).

_____. *TM: Peligro de Derrumbe** (2024) (*Text*: Manuel Illanes, dirección de escena de Carolina Matus; *F*: 20 de noviembre de 2024; *OL*: Final Opera Lab Latinoamericano. Teatro CorpArtes, Santiago, Chile; *Int*: Colectivo Natalia Insulta.

_____. *TM: Troquelados*** (2025) para flauta dulce alto; *F*: 6 de marzo de 2025; *OL*: Deutscher Musikwettbewerb. Leipzig, Alemania; *Int*: Alessandra Riudalbas (flauta dulce alto).

Tapia Bruno, Iván-Manuel. *TM: Brama* (2022) para flauta y orquesta; *F*: 27 de marzo de 2025; *OL*: Concierto de Temporada, Iglesia Pampina, Iquique; *Int*: Orquesta Regional de Tarapacá, Jonathan Ávila Narea (director); *Sol*: Reynold García (flauta). *F*: 28 de marzo de 2025; *OL*: Concierto de Temporada, Santuario del Sagrado Corazón de Jesús, Iquique; *Int*: Orquesta Regional de Tarapacá, Jonathan Ávila Narea (director); *Sol*: Reynold García (flauta).

Treuil Escobedo, Kollam. *TM: Jaztres* (2024) para tres contrabajos; *F*: 17 de octubre de 2024, *OL*: XXI Festival Internacional de Música Contemporánea PUCV, Darwin Vargas 2024. Aula Mayor Edificio Isabel Brown de Caces, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso; *Int*: Ensamble Retazos, Andrés González (director).

Urra Riquelme, Romina. *TM: Bandadas* (2022) para orquesta andina; *F*: 18 de octubre de 2024, *OL*: XXI Festival Internacional de Música Contemporánea PUCV, Darwin Vargas 2024. Aula Mayor Edificio Isabel Brown de Caces, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso; *Int*: Orquesta Andina de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Félix Cárdenas (director).

Valle Martínez, Valeria. *TM: Brote insurgente* (2017) para orquesta de cámara; *F*: 18 y 19 de octubre de 2024, *OL*: Concierto de Temporada. Teatro Universidad de Concepción, Concepción; *Int*: Orquesta Sinfónica Universidad de Concepción, Glass Marcano (directora). *F*: 28 de noviembre de 2024, *OL*: Concierto educacional, Escuela Artística Violeta Parra, Iquique;

Int: Orquesta Regional de Tarapacá, Jonathan Ávila Narea (director). *F:* 29 de noviembre de 2024, *OL:* Concierto educacional, Salón Municipal Tarapacá, Iquique; *Int:* Orquesta Regional de Tarapacá, Jonathan Ávila Narea (director).

_____. *TM: Poeta Hinay* (2023) para ensamble de guitarras eléctricas, percusión y soundscape Huinay; *F:* 18 de octubre de 2024, *OL:* XXI Festival Internacional de Música Contemporánea PUCV, Darwin Vargas 2024. Aula Mayor Edificio Isabel Brown de Caces, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso; *Int:* Planeta Mínimal, Ismael Cortez (director).

_____. *TM: Silueta de marfil** (2023) para piano; *F:* 6 de noviembre de 2024, *OL:* 33° Festival de Música Contemporánea Pontificia Universidad Católica de Chile. Centro Cultural Gabriela Mistral, Santiago; *Int:* Victoria Vial (piano).

Vergara Valdés, Juan Pablo. *TM: Vertis prae** (2024) para flauta, flauta dulce tenor Helder, saxofón, piano y percusión; *F:* 8 de noviembre de 2024, *OL:* 33° Festival de Música Contemporánea Pontificia Universidad Católica de Chile. Centro Cultural Gabriela Mistral, Santiago; *Int:* Karina Fischer (flauta), Paola Muñoz (flauta dulce tenor Helder), Pablo Coello (saxofón), David Durán (piano), Diego Ventoso (percusión).

Vila Castro, Cirilo. *TM: Hojas de otoño* (1984) para flauta; *F:* 17 de octubre de 2024, *OL:* XXI Festival Internacional de Música Contemporánea PUCV, Darwin Vargas 2024. Aula Mayor Edificio Isabel Brown de Caces, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso; *Int:* Fernando Figueroa (flauta).

Zamora Pérez, Carlos. *TM: Tres visiones de un sikuris atacameño* (1999) para orquesta de cuerdas; *F:* 15 de enero de 2024; *OL:* Club Alemán, Valparaíso; *Int:* Orquesta Marga Marga, Eduardo Browne (director). *F:* 16 de enero de 2024; *OL:* Club de Yates Higuerillas, Concón; *Int:* Orquesta Marga Marga, Eduardo Browne (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 ítems bibliográficos escritos por el mismo autor deberán ordenarse cronológicamente de acuerdo con la fecha de publicación. La ortografía de los títulos deberá ceñirse a las reglas del idioma correspondiente.

6.1. El nombre de la autora o autor, título del libro, ciudad de edición, institución editora y año de publicación deberán consignarse de la siguiente manera:

SALGADO, SUSANA

1980 *Breve historia de la música culta en el Uruguay*. Montevideo: Monteverde y Cía.

El nombre del autor o autora debe ser escrito con mayúsculas y minúsculas según corresponde, aplicando luego efecto Versales.

6.2. En caso que un libro forme parte de una serie, la entrada deberá hacerse del siguiente modo:

CORRÉA 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 Fariñas Zúñiga (editores). Santiago: Ceibo, pp. 81-97.

6.4. En caso que una publicación sea de dos o más autores, la entrada deberá hacerse de la siguiente manera:

CLARO VALDÉS, SAMUEL Y JORGE URRUTIA BLONDEL
1973 *Historia de la música en Chile*. Santiago: Editorial Orbe.

6.5. En el caso de artículos publicados en revistas, la entrada deberá hacerse del siguiente modo:

REIS PEQUENO, MERCEDES
1988 “Brazilian Music Publishers”, *Inter-American Music Review*, IX/2 (primavera-verano), pp. 91-104.

6.6. Debe incluirse la dirección *DOI* de todos los artículos publicados *online* que sean citados, de la siguiente manera:

BANDERAS GRANDELA, DANIELA
2018 “La muerte como fenómeno cantado en el repertorio infantil tradicional chileno”, *Revista Musical Chilena*, LXXII/230 (julio-diciembre), pp. 9-28. DOI: 10.4067/S0716-27902018000200009

6.7. Para el caso de publicaciones *online* el nombre del autor, título de la publicación y año de aparición, además del resto de la información bibliográfica pertinente, se deben señalar de manera similar. Al final de la entrada se debe indicar la página *web* correspondiente y la fecha del último acceso entre corchetes. A modo de ejemplo,

FERNÁNDEZ DE OVIEDO Y GONZALO VALDÉS
1526 *Sumario de la natural historia de las Indias*. Manuel Ballesteros (editor). www.artehistoria.jcyl.es/cronicas/contextos/12541.htm [acceso: 18 de junio de 2018].

1547 *Cronica de las Indias: la hystoria general de las Indias y con la Conquista del Perú*. Salamanca: En casa de Juan de Junta. Disponible en: www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0042343 [acceso: 18 de junio de 2018].

7. En el caso que un trabajo haga referencia a fuentes manuscritas, estas deberán agruparse separadamente en forma cronológica en otra lista. Lo mismo deberá hacerse para los diarios, los que deberán ordenarse alfabéticamente de acuerdo con la primera palabra del título, sea esta sustantivo o artículo, y con la indicación de el o los años en que se publicaron los números que se indican en el texto o en las notas del trabajo.
8. **Las referencias bibliográficas deben hacerse en el cuerpo del texto**, señalando el apellido del autor seguido inmediatamente del año de publicación, sin agregar coma, y la o las páginas a que se hace referencia. A modo de ejemplo:

Hirsch 1988: 49-50.205

Las referencias a artículos aparecidos en periódicos deben incluir, además del título del artículo, el nombre del periódico, el volumen, número, fecha completa y página, *v. gr.*

Marie Escudier, “Concert Guzman”, *La France Musicale*, XXXII/9 (1 de marzo, 1868), p. 65.

En caso que el artículo no lleve firma, o no tenga un título, la referencia deberá consignar igualmente los restantes rubros indicados, *v. gr.*

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. 206

2. La **reseña de partituras** se titula indicando compositor/a, título en cursivas, ciudad de edición, institución editora, año de publicación y número de páginas, de acuerdo con el siguiente ejemplo:

Guillermo Eisner. *Guitarrierías. 10 monotemas para guitarra*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Microtono Ediciones Musicales, 2015, 30 pp.

Si la publicación tiene un/a editor/a diferente al compositor/a, se le identifica después del título, agregando la palabra “editor”, “editora” o “editores” entre paréntesis, como en el siguiente ejemplo:

Enrique Soro Barriga. *Recordando la niñez: 12 piezas para piano. Premiadas por la Universidad de Chile*. Fernando Cortés Villa (editor). Santiago: Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2007, 47 pp.

3. Se puede hacer referencia al contenido de la publicación a reseñar en el cuerpo del texto, indicando el número de página entre paréntesis. Ej. (p. 23). Para citas de otros trabajos se debe respetar la norma para autores de la *Revista Musical Chilena*, con las debidas referencias a pie de página.

4. La **reseña de fonogramas** se titula indicando título del fonograma en cursivas, intérpretes (indicando su rol entre paréntesis), soporte entre corchetes (CD para discos compactos, LP para discos de vinilo, o Publicación digital), institución editora o sello fonográfico, número de catálogo (especialmente en el caso de fonogramas comerciales) y año de publicación, como se muestra a continuación.

Astor Piazzolla, 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) nombre(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 nombre(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 Rebollo Tapia
Departamento de Música, Facultad de Artes
Universidad de Chile, Chile
erebolledot@uchile.cl